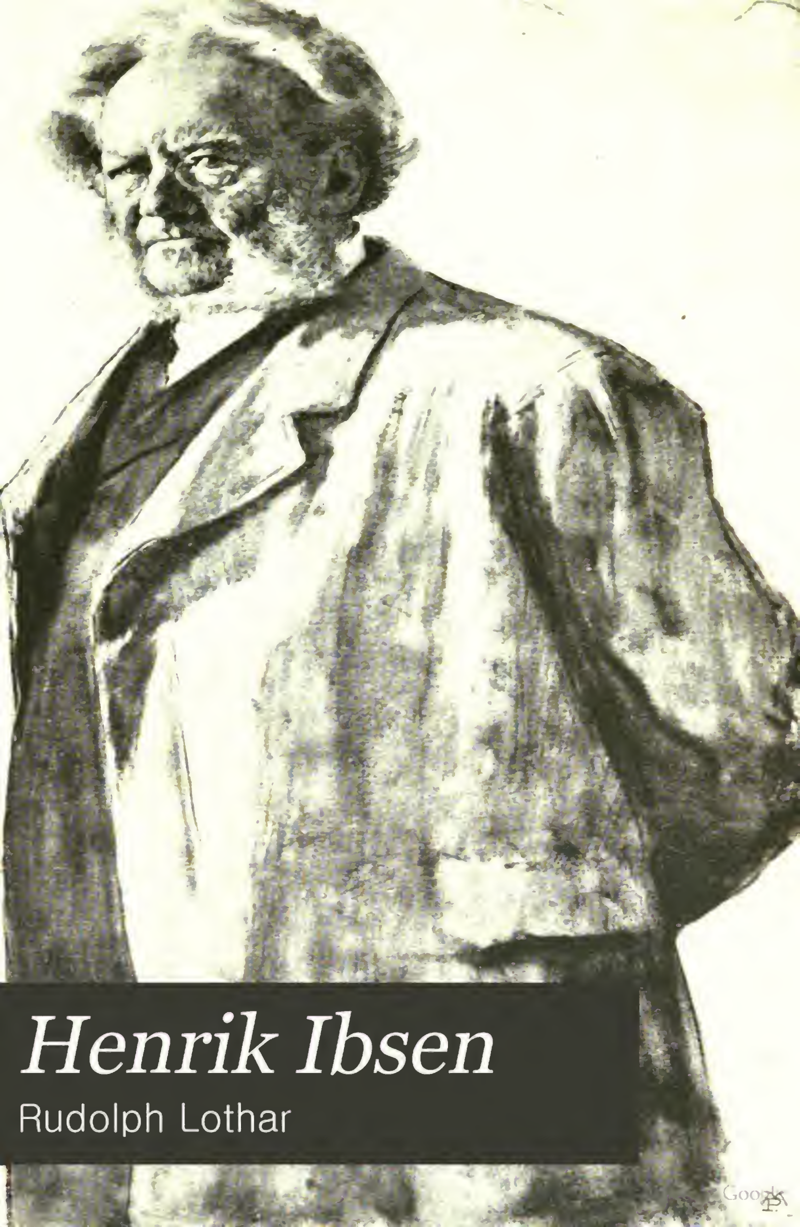
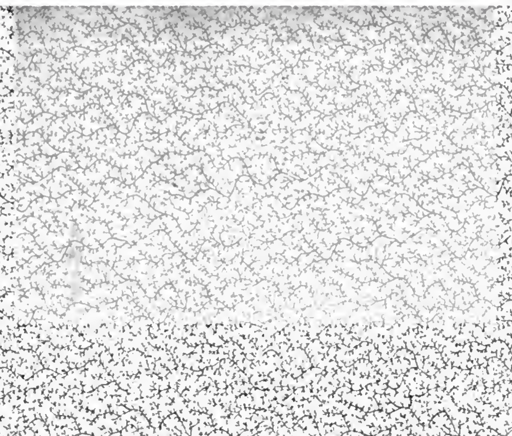
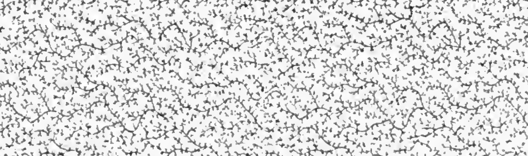
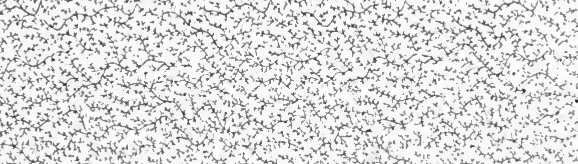
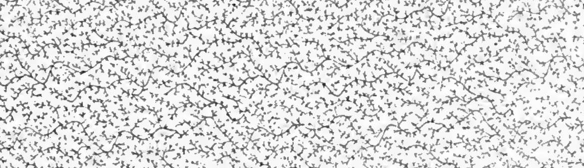

Henrik Ibsen
Rudolph Lothar





Henrik Ibsen.

Nach dem Gemälde von E. Werenskiold (gemalt im Jahre 1895)

Henrik Ibsen

Von

Rudolph Lothar

Zweite Auflage.

Leipzig, Berlin und Wien
Verlag von E. A. Seemann und der Gesellschaft für graphische Industrie
1902

Ernestine.

Mein Frühlingslieb, Gott segne dich,
Wo ich auch bin — mein Werk soll dich umschweben!

(Ibsen, „Komödie der Liebe").

Wien, 5. Februar 1902

Dichter und Darsteller

Herausgegeben von Dr. Rudolph Lothar

VIII.

Henrik Ibsen

Bei allen Citaten aus Ibsens Werken habe ich die neunbändige, vom Dichter autorisierte, von Georg Brandes, Dr. Julius Elias und Dr. Paul Schlenther herausgegebene deutsche Gesammtausgabe (Verlag S. Fischer, Berlin) meinem Buche zugrunde gelegt. Nur die Stellen aus „Brand“, „Peer Gynt“ und die Gedichte habe ich nach der Übersetzung von Passarge citiert.

Herrn Prof. Dietrichson in Christiania und Herrn Dr. Karl Mantzius in Kopenhagen sage ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank für die Liebenswürdigkeit, womit sie meine Forschungen nach Briefen, Illustrationsmaterial u. s. w. unterstützten.

Wien, im Februar 1902.

Dr. Rudolph Lothar.

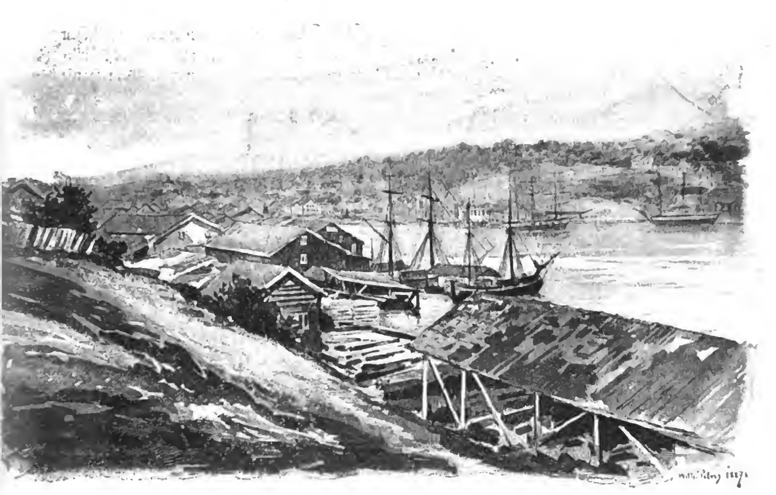
Skiens Ministerialbog udviser, at Forældrene Hr. Kjøbmand Knud Ibsen og Madame Marichen Ibsen, født Altenborg, samt deres den 20de – / tyvende / – Marts 1828 – / attenhundrede otte og tyve / – fødte, og den 28de – / otte og tyvende / – samme Maaned hjemmedøbte Søn "Henrik Johan" fik Daabs Confirmation i Skiens Kirke den 10de – / tiende / – Juni samme Aar, hvilket bevidner

J. Bülow
Sognepræst

Skien den 15de Juli 1843.

[illegible]
J. Bülow

Ibsens Geburtszeugnis.



Skien.

Erstes Capitel.

Ibsens Jugend.

Am 20. März 1828 wurde in Skien Henrik Johan Ibsen als erstes Kind des reichen Kaufmannes und Rheders Knut Ibsen und seiner Ehefrau Maria Cornelia geboren. Die Mutter war die Tochter eines deutschen reichen Kaufmannes namens Altenburg. Die Ahnherren Ibsens, der Stammbaum läßt sich weit zurück ins XVIII. Jahrhundert verfolgen, waren lauter Schiffersleute. Durch die Mütter kam fremdes Blut in das Geschlecht. Die Urgroßmutter war eine Schottin, die Großmutter eine Deutsche sowie die Mutter. Leute, die die früheren Glieder der Familie kannten, erzählen, daß die Frauen des Hauses zurückhaltend, verschlossen, still und religiös gewesen sind. Die Männer aber waren helle, lustige Leute; der Humor des Großvaters, der satirische Witz des Vaters waren bekannt, ja berühmt.

Skien war damals ein ganz kleines Städtchen von kaum 3000 Einwohnern (im Jahre 1835 hatte es erst 3200, heute zählt es an 10.000). Es liegt mit seinen Holzhäusern an einem geräumigen Hafen, in dem auch große Seeschiffe löschen und laden können. Dieser Hafen ist das Glück der Stadt, die Quelle ihres Wohlstandes. Liegt Skien auch elf Kilometer weit vom Meere landeinwärts, so ist es doch durch einen breiten Verbindungsstrom mit dem Meer verbunden. Ehe der Skienselv die Stadt erreicht, macht er eine starke Biegung und stürzt in zwei gewaltigen Wasserfällen über vorgelagerte Felsen

und Klippen. Hier erhob sich mitten im Strom — noch zu Ibsens Kindheit — auf einer Insel ein Kloster. Die stürzenden Wasser treiben eine Menge Sägewerke, deren Kreischen Ibsen sein Lebenlang im Ohr behielt. Nicht weit von den Wasserfällen stand auf dem Marktplatze das Haus, wo Henrik Ibsen geboren wurde, Stockmansgaard genannt. Dem Hause gerade gegenüber nahm die Kirche mit ihrem breiten Thurme die Mitte des Platzes ein. Rechts davon stand der freilich schon lang unbenützte Pranger, links das Rathhaus mit



Ibsens Geburtshaus in Skien.

dem Gefängnis und einem Loch, wo man Irre einzusperren pflegte. Auch die Lateinschule und die Bürgerschule lagen auf demselben Platze. Ibsen hat seinem Biographen Henrik Jäger erzählt, was ihn vor allem in der Kirche von Skien mächtig gefesselt hat. Das war „ein weißer, dicker, schwerfälliger Engel, der wochentags hoch oben unter der Wölbung, mit einer Schale in den Händen, schwebte, sonntags aber, wenn Kinder getauft werden sollten sanft zu uns herniederstieg. Fast mehr jedoch als der weiße Engel in der Kirche, beschäftig mich der schwarze Pudel, der sich hoch oben im Thurm aufhielt, wo der Wächter nach die Stunden abrief. Er hatte glutrothe Augen; aber er kam nicht oft zum Vorschein. S

eigentlich zeigte er sich, soviel ich weiß, nur ein einzigesmal. Es war in einer Neujahrsnacht, gerade als der Wächter durch die Luke in der Vorderseite des Thurmes „Eins“ rief. Da kam der schwarze Pudel hinter ihm die Thurmtreppe herauf, stand still und sah ihn nur mit glühenden Augen an, gar nichts weiter, aber der Wächter stürzte sich durch das Thurmloch gerade hinunter auf den Markt, wo ihn die Andächtigen, die am Neujahrsmorgen zeitlich zur Frühpredigt giengen, todt liegen sahen. Seit jener Zeit rief der Wächter niemals mehr „Eins“ vom Thurmloch der Kirche zu Skien herab.“ Aber noch eine andere Erinnerung verknüpft die Jugend Ibsens mit dem Thurme. Das Kindermädchen trug das Kind einmal in den Thurm hinauf und ließ es in der Thurmöffnung sitzen. „Ich erinnere mich noch deutlich, wie es mich überraschte, dass ich den Leuten unten auf die Hutköpfe sehen konnte. Ich schaute hinab in unsere eigenen Stuben, sah die Fensterrahmen, die Vorhänge und meine Mutter an einem der Fenster stehen; ja, ich konnte über das Dach des Hauses in den Hofraum hinabsehen, wo unser braunes Pferd an die Stallthür gebunden stand und mit dem Schweif um sich schlug. An der Stallthür hieng ein blanker Blecheimer.“ Man kann sich denken, welches Entsetzen die Mutter erfasste, als sie ihr Knäblein hoch oben in der Thurmluke sitzen sah. Ibsen schließt seinen Bericht über dieses erste Erlebnis mit den Worten: „Als Knabe gieng ich später nie über den Markt, ohne nach der Thurmluke zu sehen. Es schien mir, dass die Luke und der Kirchenpudel mich gleichsam etwas Besonderes angiengen.“

Man kann die Spur dieser frühen Erinnerung fast in allen Werken Ibsens noch erkennen. Die glutrothen Pudelaugen, der gespenstische Blick kehren immer wieder. In seinem frühesten Werke, im „Catilina“ so gut wie in „Klein Eyolf“, wo es die Schiffslaternen sind, die glühend heraufstarren, so gut wie im „Kaiser und Galiläer“, wo die Schlangenaugen aus blutigem Kelch Julian schrecken und verfolgen. Und der Blick von oben ist es, wonach die Ibsen'schen Helden streben. Sie wollen alle den Leuten auf die Hutköpfe sehen. Wenn Prof. Rubek seiner Frau verspricht, ihr von oben einmal alle Herrlichkeiten der Welt zu ihren Füßen zu zeigen, so mag der greise Dichter in seinem letzten Werk an den frühesten Eindruck seiner Kindheit gedacht haben.

Überhaupt ist Ibsen von Skien nie losgekommen. Die Örtlichkeit, die Personen seiner meisten Dramen weisen immer wieder auf das Heimatsstädtchen zurück. Dr. Stockmann im „Volksfeind“ erinnert an den Namen seines Geburtshauses, der Kammerherr Bratsberg („Bund der Jugend“) an den Bratsbergklev, den einzig hohen Fels bei Skien, auf dem der Knabe sich gern zu ergehen pflegte. Die Rattenmamsell war eine in Skien bekannte Persönlichkeit, die Eisenbahn, um die es sich in den „Stützen der Gesellschaft“ handelt, ist die Strecke zwischen Christiania und Skien, und ganz so wie im Stück wurde in Wirklichkeit darüber gestritten, ob es eine Binnen- oder Küstenlinie werden sollte. Mit Ausnahme zweier Dramen („Catilina“ und „Kaiser und Galiläer“) spielen alle Werke des Dichters in der Heimat, die meisten von ihnen in und um Skien.

Ibsens größte Stärke liegt in seinem durch und durch nationalen Wesen, wenn auch die Anschauung des Nationalen, sein Verhältnis zum eigenen Land und Volke sich bei ihm vielfach gewandelt hat. In den letzten Jahren, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, ist das Schlagwort von der Heimatkunst aufgetaucht. Lange, ehe es gang und gäbe wurde, war in Ibsen der größte und gewaltigste Heimatkünstler erstanden. Ibsen spricht immer zu seinen Landsleuten: mahnend, strafend, richtend, verdammend und verhöhnend. Wie er, von den Verhältnissen einer Kleinstadt ausgehend, dazu kommt, zum ganzen Volke, zum ganzen Lande, zur ganzen Welt zu sprechen, so knüpft er die Behandlung der tiefgehendsten, erschütterndsten Fragen an kleine Conflicte, die eben nur in der Kleinstadt den Anschein großer Dramen annehmen. Die Welt spiegelt sich bei ihm in einem Wassertropfen. Die

Menschen in der engen und beschränkten Gesellschaft eines norwegischen Hafenstädtchens so darzustellen, daſs sie in ihrem eigenen Milieu als Sondermenschen, als Individuen und Persönlichkeiten gelten müssen, vom Standpunkt Europas aber betrachtet, als typische Repräsentanten unseres heutigen Geschlechtes und der ganzen Gesellschaft am Jahrhundertende erscheinen, das war Ibsens unerreichte Kunst und Meisterschaft. Wenn man Ibsens Bedeutung recht erfaſst, dann zeigt seine Größe vielleicht den Weg, den die Kunst im kommenden Jahrhundert nehmen wird. Man hat vielfach und oft in lächerlicher Weise seine Äußerlichkeiten, seine Katastrophentechnik, seine Freude am Räthsel und am Wunderbaren nachgeahmt. Der Gefolgschaft würdig wäre sein innerstes Wesen, der enge und engste Anschluſs an die Heimat, das an Intimität nicht mehr zu übertreffende Verhältnis zum Boden, auf dem der Dichter erwuchs. Es gibt in der heutigen Literatur seltsamerweise nur einen Dichter, der in einem so unlöslichen Bunde mit den Kräften der Heimat steht, immer nur zur Heimat und von der Heimat spricht. Und das ist einer, der sonst wahrlich mit Henrik Ibsen so gut wie keinen Berührungspunkt hat. Ich meine P. K. Rosegger. Aber sein Auftreten wie die glanzvolle Laufbahn des nordischen Magus, wie die ganze starkströmende Bewegung der Heimatkunst in Deutschland sind mir ein Zeichen, inwiefern Ibsen als der wahre Ausdruck seiner Zeit zu betrachten ist. Nicht etwa, weil alle Gedanken, Bestrebungen, geistigen Kämpfe und Richtungen, die in unserer Zeit zum Ausdruck kamen und nach Austrag verlangten, in Ibsen zu Wort gekommen sind, nicht weil er rückwärtsschauend und vorwärtsblickend wie das lebendig gewordene Gewissen der Zeit von der Bühne herab sprach, sondern weil er der nationalste Dichter seines Landes war, über dem Nationalen aber nie die Welt aus den Augen verlor.

Als Ibsen vier Jahre alt war, übersiedelte die Familie in ein schönes und größeres Haus. Aber der Marktplatz blieb der liebste Aufenthalt des Knaben. Allerdings hielt sich der Junge den Tummelspielen seiner Genossen fern. Er war, wie seine Schwester später erzählte, „kein gemüthlicher Junge". Er las leidenschaftlich und spürte überall nach alten Büchern. Harrysons «History of London», ein dickes, schweres Buch mit vielen Bildern, war eine solche Entdeckung. Auch dieser Erinnerung hat er ein Denkmal gesetzt, wenn Hedwig (in der „Wildente") erzählt, wie gern sie in Bilderbüchern blättert: „Da ist ein mächtig großes Buch, das heißt Harrysons «History of London», das ist wohl an die hundert Jahre alt; und dann sind so eine Masse Bilder drin. Vorne steht der Tod abgebildet mit einem Stundenglas und eine Jungfrau. Das finde ich häſslich. Aber dann sind noch viele andere Bilder drin mit Kirchen und Schlössern und Straßen und großen Schiffen, die auf dem Meere segeln." Des Knaben liebste Beschäftigungen waren Malen, Zeichnen, Bauen, Zauberkünste treiben (auf einer umgestürzten Kiste, in der als heimlicher Helfershelfer sein jüngerer Bruder versteckt war) und Theaterspielen mit ausgeschnittenen Figuren, die auf Holzklötze geklebt wurden. Sieht man nicht in diesen Beschäftigungen des Knaben den ganzen künftigen Ibsen? Und ist nicht die Zauberei, die eigentlich keine ist, charakteristisch für den Mann, der später so gern seine Mitmenschen mystificierte?

Das kleine Skien war eine überaus lebenslustige Stadt. Die Beamten, die Lehrer, die Gebildeten und die Reichen bildeten die Aristokratie. Diese war scharf getrennt von der misera plebs. So war die Stadt geschieden in das Lager der Philister und der Plebejer. Das Haus des reichen Kaufmannes Knut Ibsen war ein Mittelpunkt der Gesellschaft, wo alle ihre Stützen verkehrten. Es war immer offene Tafel, eine Menge Gäste giengen aus und ein, man aß, trank und lachte viel. Aber die Freude hielt nicht lange an. Als Ibsen acht Jahre alt war, brach das Unglück herein und das Kaufmannshaus fallierte. Die Familie muſste die Stadt verlassen und bezog ein elendes kleines Gehöft



Der Hof Benstöb

Venstöb, unweit von Skien. Sechs Jahre lang lebten die Ibsens hier draußen, und erst als Henrik 14 Jahre alt geworden, zogen sie wieder in die Stadt.

Inzwischen hatte der Junge die Realschule besucht. Wie in seinen Spielen, so zeigte er auch im Lernen die Keime seiner künftigen Entwickelung. Geschichte und Religion beschäftigten ihn am meisten. Ein Schulgenosse hat von einem Aufsatze des Knaben berichtet, und dieser Bericht ist zu charakteristisch, um hier nicht wiedergegeben zu werden. „Es taucht in meiner Erinnerung auf, wie still einst die Classe wurde, als Ibsen eine schriftliche Arbeit vorlas, worin er einen Traum ungefähr folgendermaßen erzählte: Auf einer Wanderung durch das Hochgebirge wurden wir verzweifelt und ermattet von der Dunkelheit



Der Garten in Venstöb.

der Nacht überrascht. Wie Jakob einst, legten wir uns schlafen, indem unsere Häupter auf Steinen ruhten. Meine Gefährten schlummerten bald ein; ich selbst aber vermochte nicht zu schlafen. Endlich siegte die Müdigkeit über mich, und da erstand im Traum ein Engel über mir, welcher sagte: ‚Stehe auf und folge mir!‘ — Wohin willst du mich in dieser Finsternis führen? fragte ich. — ‚Komm,‘ fuhr er fort, ‚ein Gesicht will ich dir zeigen, das Menschenleben in seiner Wirklichkeit und Wahrheit.‘ — Da folgte ich ihm voller Bangigkeit, und hinab gieng es wie über ungeheuere Stufen, bis die Felsen sich über uns zu mächtigen Wölbungen aufbauten, und vor uns lag eine gewaltige Todtenstadt mit allen grauenhaften Spuren und Zeichen der Sterblichkeit und Vergänglichkeit, eine ganze unter der Macht des Todes zusammengesunkene Leichenwelt, eine verbleichte, dahingewelkte und erloschene Herrlichkeit. Über dem Ganzen ein dämmerndes Licht, wie es die Kirchenmauern und weißgemalten Grabkreuze über den Kirchhof verbreiteten, und in stärkerem Lichte, als sie zu spenden vermochten, die bleichen Gerippe, die in unendlichen Reihen den dunklen

Raum erfüllten. Eine eisige Angst flößte mir der Anblick an des Engels Seite ein: ‚Hier siehst du: Alles ist eitel.‘ Da kam ein Sausen wie von den ersten schwachen Schlägen eines beginnenden Sturmes, wie ein tausendfältiger Seufzer, und es wuchs an zu einem heulenden Orkan, so dass die Todten sich bewegten und mir die Arme entgegenstreckten. Und mit einem Schrei erwachte ich nass vom kalten Thau der Nacht.“

Als Ibsen diese seltsame Schularbeit lieferte, seltsam mehr noch durch gewisse Wendungen des Stils, die den späteren Dichter verrathen, als durch das Problem von der Eitelkeit des Alls, einem Problem, von dem er sich niemals mehr entfernt hat, war er 15 Jahre alt. Nun sollte er sich auf eigene Füße stellen, sich nach einem Erwerbe umsehen.



Ein Aquarell von Ibsen (Privatbesitz).

Er wollte Maler werden, gab aber diesen Gedanken bald auf, das heißt mit andern Worten, er musste ihn aufgeben, da es keine Möglichkeit gab, die Kosten der Studien zu bestreiten.

Schon in der Schule zeigte Ibsen ein auffallendes Talent für Zeichnen und Malen. Es gab Leute, die ihm, wenn sie seine Versuche sahen, eine große Zukunft als Künstler prophezeiten. Ibsen hat eine ganze Menge Landschaften aus der Umgebung von Skien in Aquarell gemalt. Ein Jugend- und Schulgenosse Ibsens, der Probst B. Ording, erzählt von einem Bildchen, „Das Eisenwerk Fossum“ darstellend, eine romantische Gegend in der Nähe des Hafens, wo Ibsens Eltern damals wohnten. „Ich erinnere mich sehr gut, wie strahlend diese Zeichnung damals unseren Kinderaugen leuchtete. Ich selbst besaß ein kleines Bild, welches Ibsen mir geschenkt. Es stellte einen Ziegenhirten dar, der auf einem Felsen sitzt, und war über die Maßen prächtig. Diese mit besonderer Bestimmtheit hervortretende Anlage Ibsens kam nicht zur directen Entwickelung. Sie ist aber unverkennbar und stark in seinen dichterischen Arbeiten, in dem merkwürdig künstlerischen Blick, mit dem

er alles zu größtmöglichster malerischer Wirkung ordnete, alle Mittel anwandte, um seinen handelnden Personen Licht und Farbe zu geben, so dass sie in leuchtenden Gestalten erschienen, die sich scharf vom dunklen Hintergrunde abhoben. Oder er verwandet den umgekehrten Effect: er ließ dunkle Gestalten von ihrer Umgebung beleuchten." Da Ibsen also kein Maler werden konnte, musste er einen anderen Beruf erwählen. So gieng er denn mit 16 Jahren aus dem Elternhause, gieng nach dem kleinen Städtchen Grimstad, wo er in eine Apotheke eintrat. Grimstad war noch beträchtlich kleiner als Skien; wenn es aber auch nur 800 Einwohner zählte, so war doch die Cultur der „Gesellschaft" die gleiche wie in Ibsens Geburtsort.



Grimstad

Aber auch in Grimstad zeichnete und malte Ibsen fleißig. Noch 1870 sah Professor Dietrichson in der Apotheke von Grimstad mehrere Landschaften von Ibsens Hand, unter andern auch eine figurale Composition, einen Lotsen auf Ausschau darstellend. Dieses Bild wurde — übrigens ohne allen Grund — „Terje Wigen" genannt, in der Annahme, es stelle Terje Wigen vor. Aber Terje Wigen ist eine erdichtete Figur, und jenes Gemälde ist viel älter als das Gedicht. Im Jahre 1860 erst hängte Ibsen die Malkunst endgiltig an den Nagel. Aber in Bergen zeichnete und colorierte er fleißig noch Decorationen und Costüme für sein Theater.

Hier in Grimstad war es nun, wo die Zeit, das heißt die Weltgeschichte zum erstenmal in das Leben des jungen Mannes einbrach. Draußen in der Welt giengen große Dinge vor. Es gährte und kochte überall, und Revolutionen bereiteten sich vor. Das Jahr 1848 stand vor der Thür. Der Apothekerlehrling verfolgte mit ungeheuerer Spannung die Ereignisse der Weltbühne. Es war ihm längst klar, dass er nicht zum Apotheker berufen sei. Er wollte



Die öffentliche Meinung. (Aus Ibsens Skizzenbuch.)

ins Leben, in die Hauptstadt, in die Welt. Heimlich beschäftigte er sich damit, Medicin zu studieren. Und in dem jungen Studenten erwachte nun, aufgerüttelt von den Vorgängen in Frankreich und Ungarn und in Schleswig-Holstein, der Lyriker. „Ich schrieb pathetische Aufmunterungsgedichte an die Magyaren und beschwor sie, für Freiheit und Menschheit einzustehen und standzuhalten im gerechten Kampfe gegen die Tyrannen; ich schrieb eine lange Reihe von Sonetten an König Oskar, die, soweit ich mich erinnere, die Aufforderung enthielten, allen kleinlichen Rücksichten entschlossen zu entsagen und unverzüglich an der Spitze seines Heeres den Brüdern an Schleswigs äußersten Grenzen zuhilfe zu ziehen." Wenn aber auch der junge Poet diese flammenden Verse in seinen Schreibtisch verschloss, so konnte er nicht umhin, seinen leidenschaftlichen Meinungen in der Apotheke und an andern Orten, wo die „Gesellschaft" von Grimstad zusammenkam, Ausdruck zu geben. Die Folge davon war, dass man über den sonderbaren Schwärmer die Achseln zuckte oder ihn für einen hochgradig mit unfreiwilliger Komik begabten Menschen hielt. Da überdies Ibsen seiner satirischen Neigung keine Zügel anlegen konnte, und auf alle Menschen, auch auf die gutgesinnten und gutgearteten, mit denen er zusammenkam, boshafte Epigramme machte oder sie in Caricaturen verspottete, so dauerte es nicht lange, und er lebte mit ganz Grimstad in heller Feindschaft.

Er studierte fleißig für sein Examen, das ihm das akademische Studium eröffnen sollte; vor allem übte er seinen Stil in Aufsätzen mancherlei Art. Durch einen merkwürdigen Zufall ist uns ein Aufsatzheft Ibsens aus jener Zeit erhalten geblieben. Einer alten Gepflogenheit gemäß musste man in Norwegen, wenn man sich zur Reifeprüfung meldete, auch seine Aufsätze aus den letzten Jahren vorlegen; nach bestandener Prüfung, bei Gelegenheit der Immatriculation erhielt man diese Hefte sammt seinen Documenten zurück. Ibsen stellte sich, wie wir später sehen werden, zur Prüfung, aber zur Immatriculation kam es nicht. Und so geschah es, dass seine Hefte und Documente im Secretariat der Universität liegen blieben, bis vor wenigen Jahren ein Zufall den ganzen Actenbündel „H. Ibsen" ans Licht förderte.



Ein Porträt aus Ibsens Skizzenbuch.

Ibsens Aufsatzbuch (ein gewöhnliches Schulheft mit blauem Umschlag) enthält drei Aufsätze:

„Über die Wichtigkeit der Selbsterkenntnis."

„Die Arbeit trägt ihren Lohn in sich selbst."

„Warum eine Nation die Erinnerung an ihre Vorfahren und ihre Sprache zu bewahren suchen soll."

Diese „schriftlichen Arbeiten" sind die ältesten Prosastücke, die wir von Ibsen besitzen, und so unreif in vieler Hinsicht diese Abhandlungen auch sind, sie tragen ebenso wie seine ersten Gedichte, die aus derselben Zeit stammen — aus dem Jahre 1848 — unverkennbar Ibsens Gepräge.

„Selbsterkenntnis", so heißt es in dem ersten Aufsatze, „ist auch ein Hilfsmittel zur Beurtheilung des Charakters anderer und zur Menschenkenntnis überhaupt; dazu ist es nothwendig, seine eigene Gemüthsbeschaffenheit und seine eigene Denkart genau zu kennen, da es nur durch Schlüsse, die darauf basieren, für den Menschen möglich ist, zu einem gründlichen, sicheren Resultat in dieser Hinsicht zu gelangen." Und dann lehrt der junge Autor, wie man durch Selbsterkenntnis seine Leidenschaften im Zaun zu halten lernen müsse, und wie die Macht eines jeden Menschen über sein Schicksal durch Selbsterkenntnis

bedingt sei. Recht sonderbar aber lautet der Schluss: „Der Zweck des menschlichen Lebens ist die Entwickelung unserer Geistesgaben und die Fürsorge für unser irdisches Wohlergehen."

Am bemerkenswertesten ist der letzte Aufsatz, der das Werden des nationalen Gedankens in Ibsen klar macht. Er schildert, wie sich im Volke die Eigenthümlichkeiten in Begriffen und Anschauungen entwickeln, wie sie immer schärfer hervortreten und zuletzt den Namen des „nationalen Charakters" erhalten. Die Tradition wird Eigenthum der Nachwelt, und dieser Besitz ist allen, die dem socialen Verband angehören, gemeinsam.

„In diesem gemeinsamen Aneignungsrechte muss der Grund gesucht werden zu dem inneren Zusammenhange und der Abgrenzung nach außen, welche allein die Existenz eines



Ein Ölgemälde von Ibsen (Privatbesitz).

Volkes aufrecht zu erhalten vermögen, denn hierin hat die Nationalität ihre Wurzel oder, besser gesagt, dies ist die Nationalität selbst." Ibsen, der berufen war, aus der Geschichte und den Sagen seines Volkes die stärksten Eindrücke und Anregungen für die erste Periode seines Schaffens zu empfangen, schrieb damals schon, lange ehe sich ihm diese Quellen erschlossen hatten: „Ein Volk ohne Vorzeit oder ohne Erinnerung an diese Vorzeit hat keinen Stützpunkt in der Gefahr.... In jedes Menschen Brust wohnt ein gewisses Gefühl der Pietät für die Begriffe und Eindrücke, die er in seiner Kindheit empfangen hat. Denkt man sich eine Nation als Individuum, dann wird die Vorzeit zum Born der Kindheitserinnerungen — und diese werden stets tröstend und warnend reden, sie werden eine kräftige Wehr sein gegen jegliche Demoralisation, woher sie auch kommen mag.*

Ibsen musste nun auch fleißig Latein treiben. Die Lectüre von Sallust und Cicero, die politischen Vorgänge in Europa, die Stimmung, in die ihn sein Krieg mit der Gesellschaft

* Diese Aufsätze hat der Amanuensis der Universitätsbibliothek in Christiania, Herr Siegwart Petersen, 1898 gefunden und veröffentlicht: Henrik Ibsens „Norske stilebog fra 1848".

von Grimstad brachte, reiften in seinem Kopfe das erste Drama. In den Nachtstunden schrieb er es, niemand wusste etwas davon. So entstand die dreiactige Tragödie „Catilina".

Wenn man das Stück flüchtig liest, so mag man wohl, besonders im ersten Act, glauben, die übliche Römertragödie des Gymnasiasten vor sich zu haben. Bei näherer Betrachtung aber erscheint einem das Drama als ein wichtiger Grundstein von Ibsens dramatischem Schaffen. Man erkennt überall die Keime und ersten Ansätze seiner Hauptmotive, ja sogar seiner späteren Technik, und man versteht es, warum der Dichter im Jahre 1874 die längst verschollene Erstlingsarbeit einer neuen Ausgabe würdig hielt. Im Vorwort dieser zweiten Auflage schrieb er: „Den Inhalt des Werkes im einzelnen hatte ich beinahe vergessen; beim neuerlichen Durchlesen fand ich, dass es doch einen großen Theil enthielt, den ich auch jetzt noch anerkennen konnte, namentlich wenn man berücksichtigt, dass es meine erste Arbeit ist. Vielerlei, was den Gegenstand meiner späteren Dichtungen bildete — der Gegensatz zwischen Kraft und Verlangen, zwischen Willen und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums; Tragödie und Komödie zugleich — kommt bereits hier in nebelhaften Andeutungen vor." Wenn man diese allgemeinen Probleme in besondere Fälle fasst, dann hat man das ganze Programm der Ibsen'schen Dramatik vor sich. Und in diesem Sinne ist wirklich „Catilina" das erste Glied der Dramenkette.

Die Handlung des Stückes ist ein rein psychologischer Vorgang. Der Held Catilina ist mit Aurelia, einer edlen, gütigen, opferfreudigen Frau, verheiratet. Aber er liebt die Vestalin Furia. Die ist sein böser Genius, so wie Aurelia sein guter Genius ist. Catilina hat ein wüstes Leben hinter sich. Er hat einmal schon eine Vestalin verführt, und das war Furias Schwester. Furia weiß aber nicht, dass es Catilina ist, in dem sie den Mann hasst, der ihre Schwester in den Tod getrieben hat; denn Catilina kommt immer unter fremdem Namen zu ihr. So lässt sie ihn denn einmal schwören, den Tod ihrer Schwester an dem verruchten Verführer zu rächen. Und erst, als Catilina den furchtbarsten Eid geleistet hat, entdecken beide, wem der Racheschwur nun gilt. So hat sich Catilina zum Rächer der eigenen Schuld geweiht. Dieses Motiv des missverständlichen Schwures kehrt wiederholt bei Ibsen wieder. („Hünengrab", „Frau Inger auf Östrot".) Wie nun Catilina zwischen den beiden Frauen steht und von Furia in den Kampf gegen Rom getrieben wird, das ist der Inhalt des Stückes. Furia wird wegen ihrer sündigen Liebe, oder besser gesagt, weil sie ob ihrer Liebe es versäumte, das heilige Feuer zu unterhalten, lebendig eingemauert. Aber ein Jüngling, der sie liebt, befreit sie. Nun verfolgt sie Catilina wie ein Schatten, wie eine vom Tode Auferstandene. Wie Irene ist sie eine Todte, die erwacht ist, und deutlich klingt in Ibsens letztem Drama dieses Motiv seines ersten Werkes an. Die beiden typischen Frauengestalten aber, zwischen denen der Held steht, die um sein Herz, seine Seele und sein Schicksal kämpfen, die kehren unverkennbar fast in allen seinen Werken wieder. Sie heißen: Hjördis und Dagny in der „Nordischen Heerfahrt", Ingeborg und Alfhild in „Olaf Liljekrans", Margit und Signe in dem „Fest auf Solhaug", Agnes und Gerd im „Brand", Solveig und die grüne Trollprinzess im „Peer Gynt", Helena und Makrina in „Kaiser und Galiläer", Rebekka West und Beate in „Rosmersholm", Hedda Gabler und Thea Elvsted in „Hedda Gabler", Aline und Hilda in „Baumeister Solnes", Ella Rentheim und Frau Borkmann in „Borkmann", Irene und Maya in „Wenn die Todten erwachen". Der Typus F u r i a ist heftig, ungeberdig, voll Temperament und Lebensfreude, seine Liebe ist dem Hasse nahe verwandt oder gar ihm entsprungen. Und auch dieses Motiv: Liebe aus Hass und Hass aus Liebe („die Seele, die im Hass ich liebte," sagt Furia), dieses Motiv, das Ibsen in seinem ersten Drama mit aller Kraft und allem Ungestüm anschlägt, hat er nicht wieder fahren lassen. Der Typus A u r e l i a ist licht, gütig, milde, opferfreudig und verzeihend. Der eine Typus steht im Zeichen der Sonne, der andere im

Zeichen des Mondes. Und in den beiden Frauengestalten liebt es der Dichter, das Gestern und das Heute zu contrastieren. Wie der Held zwischen den beiden Frauen, so steht er zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Den äußeren Rahmen des Stückes bildet die historische Verschwörung Catilinas gegen Rom. Der politische Stoff war es augenscheinlich, der den jungen Dichter anzog, aber er hat sehr bald die äußere Handlung auf Kosten der inneren zurückgesetzt. Jeder Jüngling durchlebt eine Zeit, wo er revolutionär denkt, sich als Empörer fühlt und einen Dolch gegen die Tyrannen zückt. Ibsens erstes Drama ist aber auch in seiner revolutionären Tendenz höchst charakteristisch. Die Freiheit, die im Drama angestrebt wird, ist weder die Freiheit des Volkes, noch die Freiheit einer bestimmten Classe. Auch nicht um das Recht von Unterdrückten handelt es sich. Die Verschwörer, an deren Spitze sich Catilina höchst widerwillig stellt, sind feige, verkommene Jünglinge. Nein, die Freiheit, die Ibsen in seinem ersten Drama meint und deren nimmermüder Streiter er immer geblieben ist, ist die Freiheit des Individuums, das Recht der Persönlichkeit. Ibsen war in seinen Dramen nie socialistisch oder demokratisch.* Er war immer ein Aristokrat der Individualität. Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts schrieb Wilhelm v. Humboldt: „Der wahre Zweck des Menschen ist die höchste und proportionierlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen. In dieser Bildung ist Freiheit die erste und unerlässliche Bedingung.“ Man könnte diesen Satz als Motto für Ibsens sämmtliche Werke nehmen. Seine Anschauung von der Persönlichkeit, ihrer Entwickelungsfähigkeit und -Möglichkeit, ihrem Rechte an und auf sich selbst, ihrer Pflicht, sich treu zu bleiben und ihre innerliche Mission, den „Beruf“, zu erfüllen, diese Anschauung hat Ibsen immer und immer weiter ausgebaut, und der Weg zu ihrer Erkenntnis und damit zur Selbsterkenntnis des Dichters beginnt scharf und

---

* Eine Landsmännin und gute Freundin Ibsens, die geistvolle Frau eines hervorragenden deutschen Politikers schreibt mir in einem Briefe: „Es interessiert Sie zu wissen, wie Ibsen, der immer als Individualist in schroffem Gegensatz zum Socialismus gebracht wurde, darüber dachte. Noch bevor ich überhaupt irgendeinen Socialisten kannte äußerte sich Ibsen einmal in meiner Gegenwart mit großer Wärme und Bewunderung für einige der leitenden Persönlichkeiten der deutschen Bewegung und meinte, sie gehörten jedenfalls zu den edelsten der politischen Männer überhaupt.

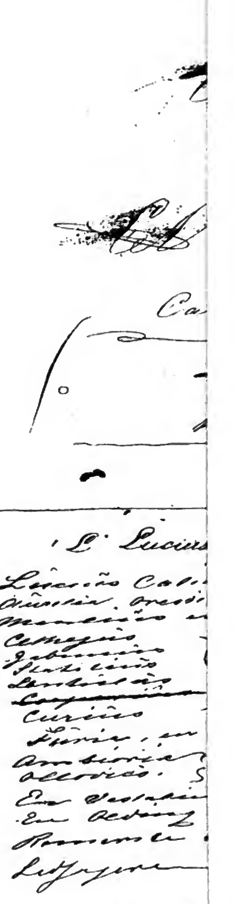
Zur Zeit seines Münchner Aufenthaltes verkehrten wir auch mit ihm, der sich für die socialistische Bewegung lebhaft interessierte. Besonders lebhaft conversierte Ibsen immer mit meinem Manne. Umso erstaunlicher war es, als im August 1890 ein Berliner Berichterstatter des «Daily Chronicle», der eine Unterredung mit Ibsen gehabt, diesen unter anderem in einem der Socialdemokratie fast feindlichen Geiste sich äußern und ihn sagen ließ, dass er die Frage nie studiert habe, der Partei nicht angehöre und seinen Namen nicht für deren Zwecke benützt sehen wolle. Von meinem Manne auf die ihm in den Mund gelegten Äußerungen aufmerksam gemacht, beeilte Ibsen sich, in einem Schreiben an einen in London wohnenden, der socialdemokratischen Partei angehörigen Freund und, durch Vermittlung meines Mannes, in der „Münchener Post“ folgende berichtigende Erklärung veröffentlichen zu lassen:

„Da ein mich betreffender Berliner Bericht des «Daily Chronicle» vom 13. August an mehreren Punkten geeignet erscheint, missdeutet zu werden, was in nordischen Blättern auch bereits geschehen ist, wünsche ich einzelne mir zugeschriebene Äußerungen richtigzustellen. Es kommt mir nämlich vor, als ob dieselben vom Berichterstatter nicht überall vollständig und mit voller Deutlichkeit wiedergegeben wären.

So habe ich zum Beispiel nicht gesagt, dass ich die socialdemokratische Frage nie studiert habe. Im Gegentheil habe ich, soweit ich dazu Fähigkeit und Gelegenheit hatte, mich mit ihr vertraut zu machen gesucht und zwar mit lebhaftem Interesse. Was ich gesagt habe, ist, dass ich nie die Zeit gefunden, die große, umfassende Literatur zu studieren welche die verschiedenen socialistischen Systeme behandelt.

Wo der Berichterstatter meine Äußerung wiedergibt, dass ich der socialdemokratischen Partei nicht angehöre, hätte ich gewünscht, dass er auch meine ausdrückliche Hinzufügung nicht vergessen hätte, dass ich überhaupt keiner Partei jemals angehört habe, noch wahrscheinlich jemals angehören werde. Es ist mir nämlich zu einer Naturnothwendigkeit geworden, ganz auf eigene Hand zu wirken. Besonders irreleitend dürften die Worte des Berichterstatters sein, dass es mich überrascht habe, meinen Namen zur Verbreitung socialdemokratischer Lehren benützt zu sehen. In Wirklichkeit äußerte ich nur meine Verwunderung darüber, dass ich, da ich mir zur hauptsächlichen Aufgabe gemacht, Menschencharaktere und Menschenschicksale zu schildern, in gewissen Punkten, ohne es bewusst und unmittelbar erstrebt zu haben, zu den gleichen Ergebnissen gekommen bin, wie die socialistischen Moralphilosophen durch wissenschaftliche Forschung. Dieser meinen Verwunderung gab ich Ausdruck anlässlich einer Mittheilung des Berichterstatters über einen in London gehaltenen Vortrag, welcher, seiner Angabe nach, mein Schauspiel „Nora“ zum Gegenstand gehabt hatte.

Dies ist in aller Kürze, was ich meinen Freunden erklärt wissen möchte, und ich bitte Sie daher, von meinem Briefe denjenigen Gebrauch zu machen, welchen Sie als den zweckentsprechendsten erachten.“



Titelblatt und erste Seite des Man

Förste Handling.

Landeveien ved Rom.

Catilina. allene i en grublende [illegible] efter en Pause.

[illegible]maa, jeg maa, saa byder mig en Stemme
[illegible] Sjælens Dyb og jeg vil følge den;
[illegible] Kraft har jeg Mod til noget Bedre,
og at stræbe end dette Liv
[illegible] Række kun af tøilesløse Glæder,
[illegible] nei, de tilfredsstiller ei min Sjæls Trang
[illegible] sværmer vildt, — kun Glemsel er min Stræben —
[illegible] Forbi — med Liv har intet Maal.
(efter en Pause)
[illegible] hvad blev vel af mine Ungdomsdrømme
[illegible] luftig istalter de forsvandt;
[illegible] bitter Skuffelse de lod tilbage, —
dræbte Haab har skjænket mig en Ørken.

(med Heftighed.)

[illegible] dig selv, foragt dig Catilina
[illegible] Kraft du føler i dit Bryst
[illegible] Mølle for fandtselig Bedrift.

(afbrydende efter en Pause.)
[illegible] stundom, som nu i denne Stund
[illegible] Tanker seer jeg mit Strøg —
[illegible] naar jeg seer mod Staden hist, det stolte
[illegible] Rome staaer i at dets Prægt —
Forstaar hvortil det lover en stjernes
[illegible] skarpt og kærligt for min Sjæl
[illegible] hvis en Stemme i mit Indre

deutlich im „Catilina". Es ist höchst lehrreich und interessant, die Briefe, die Georg Brandes in seinem berühmten Essay über Ibsen mittheilt, mit seinen Dramen zu vergleichen.

„Für das Solidarische habe ich eigentlich niemals ein starkes Gefühl gehabt. Ich nahm es nur so mit als überlieferte Glaubenssatzung — und hätte man den Muth, es ganz und gar außer Betrachtung zu lassen, so würde man vielleicht des Ballastes los, der am schwersten auf die Persönlichkeit drückt. . . ."

„Ich muss jedenfalls sagen, das einzige, was ich an der Freiheit liebe, ist der Kampf für sie; um den Besitz kümmere ich mich nicht. . . ."

„Der Kampf für Freiheit ist ja nichts anderes, als die beständige, lebendige Aneignung der Freiheitsidee. Wer die Freiheit anders besitzt als wie etwas, wonach er strebt, der besitzt sie todt und seelenlos; denn der Begriff der Freiheit hat ja gerade das an sich, dass er, während wir suchen, sie uns anzueignen, sich mehr und mehr erweitert. Wenn daher jemand während des Kampfes stehen bleibt und ruft: „Jetzt hab' ich sie!" — so beweist er eben dadurch, dass er sie verloren hat. Aber gerade dies todte Stehenbleiben auf einem gewissen gegebenen Freiheitsstandpunkte ist etwas für unsere Staaten Charakteristisches; und das war's, wovon ich sagte, es sei nicht von dem Guten. Ja, gewiss kann es ein Gut sein, Wahlrecht, Steuerbewilligungsrecht u. s. w. zu besitzen, aber wer hat den Gewinn? Der Bürger, nicht das Individuum. Es ist aber durchaus keine Vernunftnothwendigkeit für das Individuum, Bürger zu sein. Im Gegentheil. Der Staat ist der Fluch des Individuums. Der Staat muss fort. Die Revolution will ich mitmachen. Man untergrabe den Staatsbegriff, man stelle Freiwilligkeit und geistige Verwandtschaft als das einzig Entscheidende für eine Vereinigung auf — das ist der Beginn zu einer Freiheit, die etwas taugt. Eine Umänderung der Regierungsform ist nichts anderes als ein Kramen im Detail. Etwas mehr oder etwas weniger. — Erbärmlichkeit alles miteinander! . . . Der Staat wurzelt in der Zeit, er wird in der Zeit gipfeln. Größere Sachen als er werden fallen. Jegliche Religionsform wird fallen. Weder die Moralbegriffe noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich. An wie vielen sind wir im Grunde festzuhalten verpflichtet? Wer bürgt mir dafür, dass zwei und zwei nicht droben auf dem Jupiter fünf macht?"

Diese Briefstellen aus verschiedenen Jahren, lange lange, nachdem Ibsen den „Catilina" schrieb, geben diesem Drama erst seine rechte Beleuchtung. Sie beweisen aber auch unter anderem, wie früh der Grundgedanke seiner Weltanschauung in Ibsen keimte, wie unablässig er in ihm nach Ausdruck rang und wie consequent von einem Punkte ausgehend Ibsens ganzes Schaffen ist. So wie im „Catilina" sucht sich bei ihm der Starke immer zu isolieren, so wie im „Catilina" ist die Liebe zu Volk und Heimat immer nahe dem Hasse verwandt, so wie im „Catilina" grenzt der äußerste Individualismus immer an den Anarchismus, was wir, nebenbei bemerkt, in der Geschichte der anarchistischen Theorien immer bestätigt finden. Und so wie im „Catilina" trug Ibsen immer den Kampf und den Conflict aus der Außenwelt in Herz und Seele des Helden. Jedes seiner Dramen ist eine fortschreitende Verinnerlichung. Willst du dein Schicksal sehen, so schau' in dich. Ich bin ein Bildnis nur von deiner eigenen Seele. Ich bin dein eigenes Auge, deine Erinnerung und dein eigener Richter, so spricht Furia zu Catilina. Und so sprechen eigentlich alle Figuren zum Helden der Ibsen'schen Dramen. Und alle Figuren sind immer nur ein Werkzeug in der Hand des Schicksals. Als Catilinas bester Freund, von der teuflischen Furia verleitet, ihn verräth, sagt Catilina: „Du warst ein Werkzeug nur und thatest recht." So sagt der Kammerherr Bratsberg (im „Bund der Jugend") zu Stensgard: „Wir alle sind Werkzeuge, Sie auch; das heißt ein Werkzeug des Niederreißens." Die gewaltigste Tragödie dieses Motivs, dass alles geschieht, weil es geschehen muss, dass

wir wollen, weil wir wollen müssen, und dass auch der Gegenspieler nur ein Eckstein ist unter dem Zorn der Nothwendigkeit, wurde „Kaiser und Galiläer“.

Als Catilina seine Sache verloren sieht, fordert ihn Furia auf, ihr ins Reich der Schatten zu folgen. Aber die Liebe Aurelias knüpft ihn noch ans Leben. So ersticht er denn Aurelia, um frei zu sein und frei sterben zu können. „Du willst mich fesseln an ein halbes Leben,“ ruft er Aurelia im Sterben zu. Auch das ist das erste Stammeln des großen Satzes, der über Ibsens Erkenntnis vom Leben steht: Jeder lebe sein ganzes Leben — alles oder nichts.

Aber nicht nur in den Motiven verräth sich der kommende Ibsen, sondern auch in kleinen technischen Einzelheiten. Die Technik Catilinas ist im Anfang höchst unbeholfen, der Schauplatz wird immer gewechselt. Aber man sieht förmlich, wie schon in dieser ersten Arbeit der Dichter von Scene zu Scene, von Act zu Act eine prägnantere, concisere Technik sucht und findet. Manches, wie die Vorliebe für Lauschscenen, die Technik der Unterbrechung — eine Erzählung, ein wichtiger Satz, eine Aufklärung werden durch das Kommen einer anderen Person gestört — eine Technik, die Ibsen mit ganz besonderer Freude an der dadurch erregten Spannung stets wieder anwendet, die Unsicherheit des Schlusses, das sind Momente, die wir in allen späteren Dramen Ibsens wiederfinden. Und wie über dem Leichenfelde und dem sterbenden Paare Catilina und Aurelia der Tag aufgeht, so beleuchtet auch die aufgehende Sonne die letzte Scene der „Gespenster“. Wie Catilina ohne Abschied der stürmenden Furia folgt, seinem bösen Geschick entgegen, während die sorgende Aurelia alles vorbereitet, um mit dem geliebten Gatten eine Reise fern von Rom in eine friedliche Provinz zu unternehmen, so verläßt später Peer Gynt die in der Hütte seiner wartende Solveig. Und wenn wir nun schließlich fragen, wofür Catilina kämpft, welchen Idealen zulieb er Rom in Asche legen will, was ihn zum Rebellen und Verbrecher macht, so ist es der Kampf um Wahrheit und Freiheit gegen die Lüge und die Sclaverei, die Rom in Verderben und Verderbnis geführt haben. „Und der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, das sind die Stützen der Gesellschaft,“ sagt Lona Hessel.

Wir haben Catilina deswegen so eingehend besprochen, weil uns daranlag, zu zeigen, wie in diesem stammelnden Erstlingswerke in nuce der künftige Ibsen enthalten ist.

Im Laufe der Arbeit hatte es der junge Dichter aber doch nicht fertig bringen können, die Sache ganz für sich zu behalten, und so zog er denn zwei Freunde ins Vertrauen. Der eine war ein Zollbeamter namens Christophe Lorentz Due, der andere, ein Jurist, Ole Karelius Schulerud. Beide waren gebildete, intelligente Menschen, die mit Ibsen in einem Alter standen und für seine Pläne und Ideen Verständnis, begeistertes Verständnis sogar hatten. Due, der eine besonders schöne Handschrift hatte, fertigte eine Copie des Stückes an, wobei er in seiner Gewissenhaftigkeit nicht einen einzigen der massenhaften Gedankenstriche ausließ. Übrigens hat Ibsen späterhin auch die Technik des Gedankenstriches nicht fallen gelassen, sondern immer mehr vervollkommnet. Josef Lewinsky schrieb einmal in einer vom schauspielerischen Standpunkte lehrreichen Studie über Ibsen: „Ich weiß keinen Dichter zu nennen, bei dem der Gedankenstrich, die Pause, so schwerwiegend, so vollgepfropft mit unausgesprochenem Inhalte wäre, den wir nun vom Schauspieler zu fordern haben.“ Der Gedankenstrich — allerdings meist ohne Inhalt — ist auch etwas „Ibsenisches“, das gewaltig Schule gemacht hat.

Als die Abschrift fertig war, wurde sie mit dem Dichternamen „Brynjolf Bjarme“ versehen. Schulerud, der nach Christiania gieng, um seine Rechtsstudien fortzusetzen, packte sie ein und reiste mit ihr nach der Hauptstadt, in der sicheren Erwartung, dass es ihm nicht schwer fallen würde, bald einen Verleger und eine Bühne für das Stücke zu finden. Ibsens felsenfestes Vertrauen folgte ihm. Aber die Sache gieng durchaus nicht so schnell,

als die Freunde es sich gedacht hatten. Die Bühnen wollten von dem Stück nichts wissen. Ibsen war erst ungeduldig, dann wurde er wüthend, dass sein Freund ihm noch immer keine Annahme melden konnte. Er schrieb Schulerud einen zornigen Brandbrief, den er allerdings bald wieder bereute und den ihm der Freund auch nicht weiter nachtrug. Ibsen arbeitete indessen an einem neuen Drama: „Olaf Tryggvesön", das aber nur bis zum zweiten Act gedieh. Dann verlor er die Lust an dem Stücke. Ein einactiges Schauspiel „Die Normannen" (aus dem dann später der „Hünenhügel" wurde) beschäftigte ihn, und er arbeitete und bosselte daran herum, es immer wieder umändernd. Er vollendete in dieser Zeit eine größere, wie er selbst sagt, „vielleicht etwas überspannte Dichtung", die „Ballerinnerungen", aus denen wir noch charakteristische Stellen zu citieren haben werden, und gieng schließlich ganz auf in den Gedanken an einen neuen Stoff. Er schrieb seinem



Schloss Agershuus.

Freunde Schulerud (am 5. Jänner 1850): „Was eigentlich mein Hauptwerk seit Deiner Abreise genannt werden muss, ist eine nationalhistorische Novelle, die ich „Der Gefangene auf Agershuus" genannt habe — sie behandelt Christian Lofthuus' trauriges Schicksal. — Das Leben dieses Mannes ist Dir gewiss bekannt, wenn nicht, dann folgt hier ein kurzer Abriss. Christian Lofthuus lebte am Ende des vorigen Jahrhunderts auf dem Hofe Lofthuus bei Lillesand; die dänischen Beamten hausten hier schlimmer als irgendwo, und Lofthuus, der damals noch ein junger Mann war und allgemein geachtet wurde, beschloss, sich seiner unterdrückten Gemeinde anzunehmen. Er sammelte Klagen ein über die Beamten und begab sich damit nach Kopenhagen, wo er sich dem König persönlich vorstellte und für die Sache des Volkes so kräftig sprach, dass eine Commission eingesetzt wurde und diese die verhasstesten unter den Beamten verabschiedete. Das war mehr, als seine Feinde ertragen konnten; er wurde beschuldigt, mit dem schwedischen König in Unterhandlung zu stehen, um diesem Norwegen in die Hände zu spielen, wofür er selbst einen Theil davon als selbständiges Reich behalten sollte. Infolgedessen wurde ein Verhafts-

befehl gegen Lofthuus erlassen; als dies aber bekannt wurde, stellten sich ganze Scharen von bewaffneten Bauern zu seinem Schutze zur Verfügung; er befestigte seinen Hof und hielt eine förmliche Belagerung aus, bis er durch Verrätherei auf einen Hof in der Nähe gelockt wurde, wo man ihn ergriff und auf einem bereitliegenden Schiffe nach Christiania führte. Hier saß er auf der Festung Agershuus zehn Jahre ohne Urtheilsspruch (bis 1794). Seine geheimen Freunde waren für ihn thätig und erreichten schließlich seine Begnadigung; aber zu spät — gerade als diese eintrat, hatte der Tod ihn erlöst. Das ist das Historische an der Sache, was ich aus einer alten Schrift erfahren habe, in deren Besitz ich zufällig kam; meinst Du nicht, dass man etwas daraus machen könnte?" Ibsen machte nicht mehr daraus als das erste Capitel, etliche 20 engbeschriebene Seiten, in denen der „alte selige Onkel Bjarme" eingeführt wird, der seinen Neffen Brynjolf das Manuscript der Erzählung, die folgen soll, hinterlassen hat. Aus dem nationalen Gedankenboden der Novelle keimte später wohl „Frau Inger auf Östrot", und dem Schloss Agershuus widmete Ibsen das düstere und markige Gedicht: „Agershuus". Wiederholt nahm Ibsen Anlauf zu epischer Production. „Brand", „Peer Gynt" und „Bund der Jugend" waren ursprünglich als Epen gedacht und entworfen. Aber ausgeführt hat Ibsen in epischer Form nur die balladenartige Schiffergeschichte in Versen: „Terje Wigen".

Indes Ibsen in Grimstad dichtete und sich mächtig aus den engen Verhältnissen hinaussehnte, lief sich Schulerud in der Hauptstadt die Sohlen ab, um, wenn nicht schon einen Theaterdirector, so doch mindestens einen Verleger für den „Catilina" aufzutreiben. Mit dem Gelde, das dieser Mann sicherlich reichlich geben würde, rechnete Ibsen schon wie mit einer feststehenden Thatsache. Aber die Verleger machten es den Theaterdirectoren nach: sie verhielten sich durchwegs ablehnend. Schulerud warf deswegen die Flinte nicht ins Korn. Er wollte selbst als Verleger dieses und aller kommenden Werke Ibsens auftreten und zweifelte nicht, dass er in Gemeinschaft mit dem Dichter goldene Berge verdienen würde. Diese Aussicht, durch die Briefe Schuleruds genährt, veranlasste Ibsen endlich, der Apotheke und Grimstad Valet zu sagen. Im Frühjahr 1850 reiste er seinem Stücke nach und gieng nach Christiania.

Zweites Capitel.

Im März 1850 kam Ibsen nach Christiania, einstweilen noch fest entschlossen, die Universität zu besuchen. Dazu aber bedurfte es einer Aufnahmsprüfung (unserer Reifeprüfung entsprechend), und um diese bestehen zu können, trat Ibsen in die Vorbereitungsschule des alten Heltberg ein. „Der Alte" war eine Prachtfigur. „Groß und stolz in seinem langen, blauen Schoßrock, stieg er umher, ernst wie ein Senator; aber ein Schalk funkelte aus seinen graublauen, klugen Augen hinter den Brillengläsern hervor, und die hohe breite Stirne, die sich in der Glatze verlor, leuchtete gleichsam von Geist und Verstand." So beschreibt ihn Arne Garborg. Der Alte hatte eine eigene Methode, seinen Schülern die Wissenschaften beizubringen. „Jede Stunde war wie ein Fest von Geist und Witz, von Scherz und Spott und unglaublichen Einfällen. Selbst die Grammatik wurde unter den Händen des Alten lebendig, lebendig wie Kinderspiel und Märchen." Er stellte sich zum Beispiel vor die Classe hin, bog den linken Arm, als hielte er eine Geige und mit dem rechten machte er den Bogen: «amo, amas, amat, amamus, amatis, amant!» sang er nach frei erfundener Melodie. „So, jetzt singt im Chore mit!" Und die Classe sang mit und lernte auf diese Weise — die Conjugation. Heltberg war ein feuriger Nationaler, aber er ließ auch andern Völkern und Zeiten ihr Recht. In der Schule des Alten hörte Ibsen zuerst die Herrlichkeit des Südens begeistert preisen, wenn der Lehrer von seinem lieben Horaz erzählte und von den Gelagen mit Weinlaub im Haar. Die Besucher dieser „Studentenfabrik", wo man zur Prüfung eingepaukt wurde, waren eine höchst gemischte Gesellschaft. „Es war etwas Wunderliches, Ungleiches, von allerhand zusammengelaufenen Leute, was man hier sah. Die Mehrzahl bildeten Bauernjungen und Söhne kleiner Leuten; aber hie und da konnte man auch einen Pfarrerssohn sehen, oder andere solche, die von der Lateinschule fortgewiesen waren, oder die es aus andern Gründen bequem fanden, diese „Richtung zum Examen" einzuschlagen." Hier waren Björnson, Jonas Lie, A. O. Vinje seine Collegen. Björnson hat die ganze Gesellschaft, die damals beisammen auf der gleichen Schulbank saß, später in heiteren Versen geschildert. Ibsen war ein magerer, gipsbleicher Jüngling, dessen Gesicht hinter einem ungeheueren kohlschwarzen Bart völlig verschwand. Da aber Heltberg sein „Dimissionsrecht" (das Recht, Schüler zur Reifeprüfung zu stellen) längst verloren hatte, so gab dem Candidaten Ibsen ein Student der Philologie, Thore Jensen Lie, ein sehr begabter Mensch, der aber im Trunke zu Grunde gieng, den letzten Schliff (um den Lohn von 16 Speciesthalern). Trotz des eifrigsten Studiums fiel das examen artium, dem er sich im August 1850 unterzog, nicht sonderlich aus. Die beste Note (sehr gut) erhielt der Candidat im Deutschen, leider aber machten zwei „schlecht" (in Arithmetik und Griechisch) das Gesammtresultat zu einem

Henrik Johan Ibsen

har fremstillet sig til *Examen artium* i August 1850, og paa Grund af de specielle Charakterer, nemlig:

for Udarbeidelse i Modersmaalet . . . . Godt.
— Latinsk Oversættelse . . . . Godt.
— Latinsk Stiil . . . . Temmelig godt .
— Latin (mundtlig) . . . . Maadelig .
— Græsk . . . . Slet .
— Hebraisk . . . . ——— .
— Tydsk . . . . Meget godt .
— Fransk . . . . Godt .
— Religion . . . . Godt .
— Historie . . . . Godt .
— Geographie . . . . Godt .
— Arithmetik . . . . Slet .
— Geometrie . . . . Godt .

erholdt *Hovedcharakteren:* non contemnendus.

Christiania, i det philosophiske Facultet 3die September 1850.

J. S. Welhaven

p. t. Decan. facult. philos.

Secret. facult. philos.

Das Prüfungszeugnis Ibsens.

ungenügenden, und Ibsen hätte sich in diesen beiden Fächern einer Nachprüfung unterziehen müssen. Dazu kam es aber nicht, und so war die akademische Carrière des Dichters zu Ende, ehe sie noch begonnen hatte.

Der Decan der philosophischen Facultät, dessen Unterschrift das Zeugnis trägt, war der Dichter J. S. Welhaven.

Welhaven war damals ein Vorkämpfer und Bahnbrecher, und seine Erscheinung sei hier kurz charakterisiert, denn sie ist nothwendig zum Verständnis Ibsens. Die norwegische Literatur ist sehr jung. Der 17. Mai 1814 ist der Geburtstag des heutigen Norwegens.



Welhaven.

Da vereinigte es sich mit Schweden, riss sich von Dänemark los und gab sich auf Grund der Principien von 1789 zu Eidsvold eine Verfassung. Die nächste Zeit war ein völliger Abschluss von Dänemark und galt dem mit Begeisterung unternommenen Versuche, sich bei völligem Lostrennen von der Außenwelt selbständig zu stellen und zu behaupten. Indes Dänemark in steter Verbindung mit Deutschland alle geistigen Bewegungen des Jahrhunderts mitmachte, erschöpften sich die jungen norwegischen Dichter in stolzen Gesängen, wo sie in mächtigen Harfenaccorden das Vaterland, seine Schönheit, seine Stärke und Unabhängigkeit priesen. Das war die sogenannte „Syttende mai-Poesie“ (17. Mai-Poesie), die sich an Oden auf Eidsvold, an Hymnen auf Norwegen nicht genugthun konnte. Es war ein förmlicher Verserausch. Nach und nach wurden auch die deutschen Classiker und Romantiker ins Norwegische übersetzt, und ihr Einfluss auf die junge Dichtergeneration war ein äußerst großer. Die zwei ersten Poeten aber, die auf besondere Beachtung Anspruch

erheben, waren Wergeland und Welhaven. Wergeland war radical-national, erfüllt von glühender Liebe zur Heimat und von ebensolchem Hasse gegen Dänemark, pathetisch und ein mächtiger Harfenschläger vor dem Herrn. Er ließ sich von Shakespeare beeinflussen, den er aber nur in Übertreibungen nachahmte. Er schwamm in allgemeinen, unklaren Ideen, Überresten der Philosophen des XVIII. Jahrhunderts. Aber er fand auch zuweilen



Wergeland.

lyrische Töne von großer Zartheit und starkem Gefühle. Mit 20 Jahren war er schon beispiellos populär. Jeden 17. Mai zog das Volk vor sein Haus und schrie: „Hoch Wergeland und die Freiheit!“ Sein größter Gegner, der ihn nach hartem Kampfe auch warf und besiegte, war Johann Sebastian Welhaven. Auch aus ihm sprach die Liebe zur Heimat, aber sie sprach insbesondere in den ungeheueres Aufsehen erregenden Sonetten „Norwegens Dämmerung“ mit zorniger Stachelrede. Er verspottete und verhöhnte und geißelte die lächerlichen Auswüchse des Nationalstolzes und Nationaldünkels, er machte sich lustig



Chr. Asbjörnsen.

über den sogenannten „Fortschritt" und den vielgerühmten „Aufschwung", von dem man immer so begeistert that, er zeigte, wie kleinlichster Klatsch und elendste Kirchthurmpolitik allem Großen und wirklich Fortschrittlichen im Wege stand. Er rief dem Vaterlande zu: Wach' auf, du schläfst, du bildest dir nur ein, du seiest wach! Und er selbst war ein frischer Stürmer und Dränger, das rechte Vorbild für seine Landsleute. „Er ist das junge Norwegen", sagt Henrik Jäger, „in seinem ganzen morgenfrischen Glanze, brausend, gährend, rastlos und thatenlustig." Um die Zeit, als Welhaven wegen seiner freien und franken Verse von allen Seiten mit Hass und Vorwürfen überschüttet wurde, gaben zwei Männer, der Zoologe Asbjörnsen und Moe, der Bischof von Christiansund Sammlungen norwegischer Volksmärchen heraus. Dadurch wurde die Liebe zum Nationalen auf eine neue Bahn gelenkt. Allerorten gieng man nun den Spuren der Vergangenheit nach, sammelte Sagen, Märchen, Gebräuche, Melodien, Trachten u. s. w. Die Dichter stürzten sich mit Eifer auf die Funde, und die ganze Schar von Wald- und Berggeistern, Kobolden, Nixen, Bauern und Jägern tobte durch die Lyrik und über die Bühne. Auch hier wurde Welhaven zum künstlerischen Vermittler. In seinen Werken spielen nun auch Nymphen, Nöcke, Trolle, das ganze Pack der kleinen Geister ihre Rolle.



Jörgen Moe.

Aus diesem knappen Bilde wird man unschwer erkennen, wie sehr Ibsens Entwickelung durch seinen nationalen Vorgänger im Anfang bestimmt wurde. Wie Ibsen der Nachkomme Welhavens, der übrigens Norwegens bester, schärfster, geistvollster Prosaist war, ist Björnson sozusagen der Nachkomme

Wergelands. Und auch der Kampf um den ersten Rang, der zwischen den Ahnen ausgefochten wurde, entbrannte zwischen den Enkeln. Björnson war der ideale Verherrlicher seines Landes, Ibsen immer der Strafredner und Geißler. Aber in beiden ist der nationale Grundton der Grundton ihrer ganzen Kunst.

Kaum war Ibsen in die Hauptstadt gekommen, als er sich an ein neues Drama machte. Der Erfolg des „Catilina“ war freilich nicht danach angethan gewesen, ihn sehr zu ermuntern. Das Büchlein war richtig in F. Steens Buchdruckerei gedruckt worden und erschien am 13. April 1850 im Commissionsverlag von P. F. Steensballe in einer Auflage von 250 Exemplaren. Schulerud hatte sich das Geld ausgeliehen, um den Drucker zu bezahlen — aber alles in allem setzte der eifrige Schulerud höchstens 30 Exemplare



Der junge Björnson.

ab und als im folgenden Jahre der Commissionsverleger Rechnung legte, waren 205 Exemplare noch immer da. Unter den jungen Leuten erregte das Stück Begeisterung, aber die Kritik war mehr als kühl. Nur ein Kritiker, Prof. Monrad, fand, daß der Autor Brynjolf Bjarme etwas verspreche. Schulerud und Ibsen hungerten rechtschaffen. Sie nährten sich hauptsächlich von Kaffee, und ein gutes Mittagsmahl einige Tage lang gab es nur einmal, als sie, kurz entschlossen, den ganzen Pack Exemplare des „Catilina“ zum Krämer trugen und ihn dort als Dütenpapier verkauften.* Trotzdem ließ sich Ibsen nicht abschrecken und gab zu Pfingsten sein zweites Drama, den Einacter „Der Hünenhügel“, heraus, die schon in Grimstad geplante Umarbeitung der „Normannen“. Damit hatte er mehr Glück als mit seinem Römerstücke. Es wurde mit aufmunterndem Erfolge — „nicht ohne Erfolg“ würde man heute sagen — am 26. September am Christiania-Theater aufgeführt und in kurzer Zeit dreimal gegeben. Der „Hünenhügel“ zeigt die verschiedenartigsten Eindrücke und Einflüsse. Das Nationale wiegt vor, aber auch Öhlen-

* „Catilina“ wurde am 3. December 1881 zum erstenmal aufgeführt am Neuen Theater in Stockholm.

schläger und durch seine Vermittlung die deutsche Romantik ist stark erkennbar. Die Handlung ist recht naiv. Ein Wiking hat ein Inselschloss irgendwo im schönen Süden gestürmt, wird aber dabei schwer verwundet. Seine Mannen halten ihn für todt, und nachdem sie die ganze Insel verheert haben, kehren sie in die Heimat zurück. Als des Wiking Sohn herangewachsen ist, macht er sich auf die Reise, um den Tod des Vaters zu rächen. Indessen ist der Wiking von der Tochter des Schlossherrn, der einzig Überlebenden aus jener Schreckensnacht, gefunden und gepflegt worden. Die beiden führen auf der Insel ein idyllisches Leben. Allerdings weiß Blanka nicht, wer ihr Schützling, den sie nun als Pflegevater verehrt, eigentlich ist. Würde König Rorek sein Geheimnis verrathen, dann müsste ihn ja das geliebte Mädchen als den Feind und Vernichter ihres Hauses und ihrer Familie hassen. Seine Erzählungen von der nordischen Heimat haben in Blankas Herz Sehnsucht und Liebe nach dem Nordland und seinen Recken erregt. Und eines Tages steht plötzlich ein frischer, keder, starker Held mit dem Kupferhelm auf dem Haupte vor ihr. Es ist Gandalf, Roreks Sohn, der gekommen ist, Blutrache zu nehmen. Seine Leute finden den Greis, und da er der einzige Mann auf der Insel ist, so soll an ihm die Blutrache vollzogen werden. Blanka will sich für ihn opfern, und aus Liebe zu Blanka will dann Gandalf selbst in den Tod gehen, Rorek wiederum will unerkannt den Tod erleiden, damit nur ja nicht Blanka sein Geheimnis erfahre. Aber endlich klärt sich alles auf, Vater und Sohn fallen sich in die Arme, Gandalf zieht mit der geliebten Blanka heim nach Nordland, und König Rorek bleibt als Einsamer zurück auf der Insel.

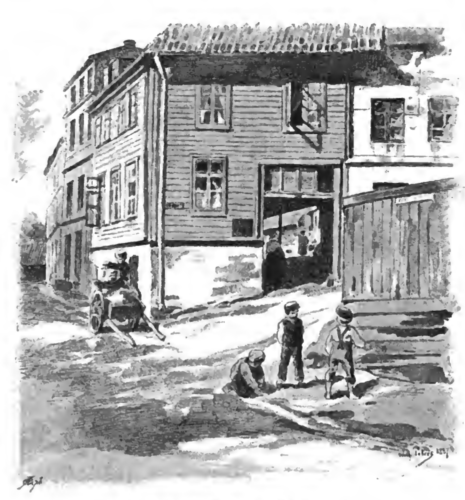
Vieles auch in diesem an und für sich wohl recht bedeutungslosen Stückchen ist für Ibsen höchst charakteristisch. Vor allem sehen wir hier eines der bedeutsamsten Motive der ganzen Ibsen'schen Dramatik zum erstenmal auftauchen: Das Motiv des Opfers. Wir dürfen nicht vergessen, dass das kleine Städtchen Skien durch seine fromme, ja pietistische Stimmung bekannt war. Viele religiöse Strömungen, so auch die hoch bemerkenswerte des Pastor Lammers, nahmen von hier ihren Ausgang. Es ist eine treffliche Bemerkung Anton Schönbachs, dass Ibsens Beweisführung, seine psychische Analyse und Synthese, sein Processverfahren sozusagen aus dem Protestantismus stamme. Ibsens Ethik, sein Suchen nach Wahrheit, sein Kampf gegen die Lüge und die Heuchelei haben etwas Religiöses. Und durch und durch religiös erscheint mir das Motiv, in dem Ibsen die höchste Stufe des wahren Menschenthums zu bestimmen scheint: das Opfer. Es gibt kaum ein Drama Ibsens, wo das Opfermotiv nicht wiederkehrte. Das ist das Wunderbare, das die arme Nora erlösen würde, wenn Helmer ihre Schuld auf sich nähme; das Opfer der Wildente verlangt Gregers von Hedwig; im „Brand" ist das Opfermotiv auf seine höchste tragische Spitze getrieben. Hier allerdings im „Hünenhügel" ist es noch ganz ungeschickt verwendet. Es ist hübsch zu beobachten, wie ungestüm, wie übertrieben Ibsen immer ist, wenn er ein Motiv zum erstenmal anschlägt. Er lässt es dann in seiner weiteren Entwickelung immer innerlicher, psychologischer, verfeinerter werden. Blanka sagt:

> O sag', bedarf der Mensch denn, um die Dinge
> Zu hören und zu sehen, der äußeren Sinne?

Immer mehr hat Ibsen gelernt und gelehrt, aus der Welt der äußeren Sinne die Tragödie in die Innenwelt zu verlegen. Der missverständliche Schwur Gandalfs, der ihn beinahe zum Vatermörder macht, hat seinen Vorläufer im Schwur Catilinas.

Das ganze Stück ist in lyrische Stimmung getaucht, man hört förmlich, wie der junge Dichter sich an den großen schönen Worten des „Nordens" und des „Heldenthums" berauscht. Und der Klang dieser Worte war es wohl auch, der dem Stücke auf die Bühne und zu einer günstigen Aufnahme verhalf.

Ibsens Freunde zogen ihn bald in die Journalistik. Mit Vinje und Botten-Hansen gab Ibsen vom 1. Jänner 1851 angefangen, ein kleines Wochenblatt heraus. Es war oppositionell durch und durch. Und also entsprach es Ibsens Natur, deren erste, ich möchte sagen, instinctive Regung immer die Opposition ist. Dieser fundamentale Grundzug seines Wesens, der in den verschiedensten Formen nach Ausdruck rang, sich in Hass und Hohn, im Kampf gegen Masse und Mehrheit, im Krieg mit Gott und der Welt bethätigte, stempelte ihn zum geborenen Empörer. Aber auch zum wahren Dichter, denn alle große Dichtung entspringt dem revolutionären Element im Menschen. In dieser Zeitung „Mann“ veröffentlichte Ibsen auch seine erste politische Satire: „Norma“. Sie war gegen jene Sorte von politischen Strebern gerichtet, als deren Typus er später Stensgard („Bund der Jugend“) zeichnete. Die Politik, die Ibsen damals und auch später trieb, galt immer nur dem Menschen, dem Vertreter einer bestimmten Richtung oder Partei. Sie gieng von Mann zu Mann, sie war nie theoretisch oder dogmatisch. Ibsen sah immer nur, in allem was er bekämpfte, den zu bekämpfenden Menschen. Man hat oft und mit Recht hervorgehoben, dass Ibsen, besonders in seinen späteren Arbeiten, von einem Gedanken ausgieng. Und man hat ihn deswegen mit Nachdruck einen Gedankendichter genannt. Aber bei keinem Dichter der Gegenwart ist der Process der Menschwerdung eines Gedankens so rasch, so instinctiv wie bei Ibsen. Wie er in seinen geschichtlichen Dramen von der Historie ausgieng und psychologische Tragödien schrieb, sich von der Außenwelt immer mehr abkehrend, um alles in der Innenwelt aufzubauen, so geht er in seinen Gedankendramen von einer Idee zwar aus, ist aber sofort so tief im Menschlichsten drin, dass die Idee hinter ihren Trägern verschwindet.



Ibsens erste Wohnung in Christiania.

Vom Gedanken gieng Ibsen auch immer als Lyriker aus. In seiner Zeitschrift veröffentlichte Ibsen seine ersten Gedichte. Er hatte schon früher Verse geschrieben, in Grimstad besonders, doch er hatte diese Verse nie veröffentlicht. Henrik Jäger kennt sie aber und theilt einiges daraus mit. Charakteristisch ist, wie er in diesen ersten Versen „viel fester an einen erhebenden Einfluss des Verlierens und Erinnerns glaubt, als an den des glücklichen Besitzes. Das Glück muss kurz sein, sonst wird es alltäglich, das heißt, es hört

auf, Glück zu sein." Ein anderesmal sagt er: „Schicksal, lass diese Stunde nicht entheiligt werden durch Verlängerung, ich habe sie gefunden — was will ich mehr." Auf einem Balle kommt ihm die Idee vom großen Drama des Menschenlebens. Diese Idee läßt sich in die drei Worte fassen: Ahnen, Hoffen und Getäuschtwerden. Wie man sieht, hat Ibsen in seiner Jugend wie im spätesten Alter über Glück und Freiheit — auch das Glück der Freiheit liegt für ihn nicht im Besitz, sondern im Erstreben und Erkämpfen — höchst ähnliche Gedanken gehabt. Und seine Anschauung vom Wesen des Glückes, man könnte weiter gehen und sagen, von der Erlösung, die auch bei ihm im strebenden Bemühen liegt, hat alle seine Ideen über Liebe und Ehe in der für ihn kennzeichnenden Weise beeinflusst.

Die meisten Gedichte von Ibsen sind Gelegenheitsgedichte, Festgedichte, Grüße, offene Briefe. Aber die Gelegenheit ist nur ein Vorwand zur Selbsterkenntnis und zur Erkenntnis



Titelvignette des „Andhrimner".

seines Landes. Reine Stimmungslyrik finden wir selten bei ihm, und wo wir sie finden, ist sie, was Form und Ausdruck betrifft, von keiner besonderen Originalität. Nur das aus dem innersten Herzen wie ein klarer Quell aus hartem Fels hervorbrechende Gefühl überrascht durch seine naive Stärke. Man lernt Ibsen, den Mann, der lieben konnte wie kein zweiter und der aus Liebe zum Menschenhasser und -Verächter wurde, aus seinen Gedichten ebenso kennen, wie aus seinen Dramen. Immer mehr tritt, je älter er wird, die Gefühlslyrik zurück. Dafür trifft man umso öfter auf die scharfe, spöttische oder ironische Pointe. Man merkt auch in den Versen des älter werdenden Mannes das Bestreben nach der möglichst knappen Form, die hinter scheinbar alltäglicher Außenseite den Sinn ihres innersten Wesens verbirgt. Die Sammlung der „Gedichte", die in seinen sämmtlichen Werken aufgenommen ist, umfaßt nur wenige ausgewählte Stücke. Sie sind fast nur lyrische Variationen über die Motive seiner Dramen. Sie entspringen alle dem fragenden Bedürfnisse eines um die Erkenntnis der höchsten Probleme der Menschheit Ringenden.

Ich löse kein Räthsel, Freund, denn eben
Fragen ist mein Beruf, nicht Antwort geben.

So schrieb er einmal, der rastlose, zwischen Hoffen und Verzweifeln von Denken hin- und hergeworfene Frager um der Menschheit Güter. Als Motto aber nicht nur seiner Gedichte, sondern aller seiner Verse können die Zeilen gelten, die er einst einer Dame ins Stammbuch eintrug.



Titelvignette des „Andhrimner".

Er hat dieselben Verse später noch einmal (1883) in einer Festschrift, die zu Gunsten der Renovierung einer Knappenkapelle in Gossensaß herausgegeben wurde, reproduciert, aber dort zum norwegischen Original auch eine eigene deutsche Übersetzung hinzugefügt. Diese Übersetzung sind vielleicht die einzigen deutschen Verse, die Ibsen geschrieben.

At leve er krig med trolde
i hjertets og hjernens hvælv;
at digte — det er at holde
dommedag over sig selv.
(Leben heisst: in Herz und Hirn
Kampf mit finstern Gewalten;
Dichten heisst: ein Strafgericht
Ueber sich selber halten.)
d. 11 Aug: 1883. Henrik Ibsen.

Die finsteren Gewalten, die Wichte und Trolle, mit denen sich aber der junge Ibsen, der Herausgeber des „Mann“ herumschlug, bekämpfte er mit Witz und Spott. Die Gedichte, die Ibsen für sein Blatt schrieb, waren meist stark polemischer Natur; war ja das Blatt eigentlich als kämpfendes, frondierendes Witzblatt gedacht und redigiert.

Nach einem halben Jahre bekam die Wochenschrift einen neuen Titel und ein neues Gesicht. Es hieß nun, wie der Koch in Walhalla „Andhrimner“, brachte es aber in seiner größten Blüte nur auf 100 Abonnenten und gieng nach dreivierteljährigem Bestande im September 1851 ein.



Ole Bull.

Ibsens Thätigkeit als Lyriker und Satiriker, der Erfolg seines Stückes hatte seinen Namen doch einigermaßen bekannt gemacht. Der große Geiger Ole Bull, der für sein Vaterland Norwegen in Stolz und Begeisterung Opfer auf Opfer brachte, gründete damals, von der richtigen Ansicht ausgehend, daſs die nationale Bewegung am besten durch ein Theater gestützt, gefördert und geleitet werden könne, eine norwegische Bühne in Bergen. Zum Instructor mit dem Wirkungskreis eines Dramaturgen und Regisseurs berief Ole Bull den jungen Ibsen.



Theater in Bergen.

Drittes Capitel.

Am 6. November 1851 erhielt Ibsen die Ernennung. Vor allem sollte er nun eine dreimonatliche Reise nach Dänemark und Deutschland antreten, um Bühnen und Schauspieler kennen zu lernen. Und Ibsen brachte von dieser Reise reichlichen Gewinn nach Hause. Er war auf fünf Jahre engagiert, hatte 300 Speciesthaler Gehalt und die Verpflichtung, alljährlich zum 2. Jänner, dem Stiftungstage des Theaters, ein neues Stück zu liefern. Das Repertoire umfasste Holberg, Oehlenschläger, Henrik Hertz, Shakespeare, Scribe, Victor Hugo und andere. Den Werken, die Ibsen hier als wohlbestallter Theaterdichter schrieb, merkt man die innige Beschäftigung mit diesen Dramatikern leicht an. Und aus dieser Beschäftigung entsprang auch nach gründlicher innerer Durcharbeitung und Klärung die Technik aller seiner späteren Werke. Für Bergen schrieb Ibsen die Dramen: „Johannisnacht" (aufgeführt 2. Jänner 1853), eine abermalige Umarbeitung des „Hünenhügels" (2. Jänner 1854), „Frau Inger auf Östrot" (2. Jänner 1855), „Das Fest auf Solhaug" (2. Jänner 1856) und „Olaf Liljekrans" (2. Jänner 1857).

Was das erste dieser Stücke, die „Johannisnacht" betrifft, so ist es eine Mischung nationaler Poesie mit Shakespeare'schen Elementen des „Sommernachtstraums". Das Stück ist nie gedruckt worden, und auch die gründlichsten Ibsen-Biographen wie Vasenius, Jäger und Roman Wörner kennen es nur nach Inhaltsangaben aus zweiter Hand. Jäger erzählt den Inhalt folgendermaßen: „Der Schauplatz der Handlung ist ein Hof in Telemarken, wohin Damen und Studenten zur Feier des Johannisabends gekommen sind. Ein Verlobungsfest soll gleichzeitig begangen werden, weshalb Punsch in den Garten gebracht wird. Aber Nisse, der nordische Puck, kommt dazu und drückt den Saft einer geheimnisvollen Pflanze in das Punschgefäß. Wer von diesem Safte trinkt, wird nicht mehr vom äußeren Scheine geblendet; die Nebel verschwinden vor seinen Augen, und er sieht die innere Macht, die in der verborgensten Herzenskammer herrscht. Nachdem die beiden Paare des Glückes vom Punsch getrunken haben, wandeln sie hinaus zur Johannishöhe, wo sich der Berg für die Hellsehenden öffnet, so dass sie den Bergkönig, von tanzenden Elfen und

Kobolden umgeben, erblicken, während die prosaischen Naturen nur Mädchen und Bursche um ein Johannisfeuer tanzen sehen und den Bergkönig für ein Mitglied des Festausschusses halten.... Es kommt zu einer Klärung zwischen den poetischen Naturen, und sie finden einander trotz der Verlobung, die sie früher trennte, und die prosaischen schließen sich gleichfalls aneinander.“ Daſs der romantisch-nationale Dichter der Gesellschaft sich als „Prosaischer“ entpuppt, ist eine jener satirischen Ausfälle, die beim nordischen Dramatiker Ibsen immer an den deutschen Romantiker Heine erinnern. Das Stückchen hatte keinen sonderlichen Erfolg, und Ibsen selbst mochte davon weiter nichts mehr hören. Viel wichtiger, bedeutender und bedeutungsvoller ist sein erstes großes historisches Drama „Frau Inger auf Östrot“.



Ein Aquarell von Ibsen (Costümbild).

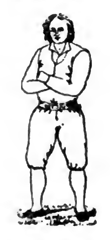
Die innige Beschäftigung mit nordischer Vorzeit und nordischem Mittelalter brachte in Ibsen den Romantiker zur Blüte. Im ganzen norwegischen Volke ist ein romantisches Element unschwer zu erkennen. Es äußert sich in phantastischen Vorstellungen, in der Freude an den Geschichten von Elfen, Trollen und andern Geistern, in der Vorliebe für alles Bunte, die schon in der Sitte, Häuser und Geräth zu bemalen, und in der Nationaltracht zutage tritt. Die Landschaft mit ihrer wunderbaren Mischung von Wildem und Zartem, von Furchtbarem und Lieblichem, von Schrecklichem und Heiterem, mit ihren gewaltigen Naturereignissen, die über Berg und Meer hereinbrechen, thut das ihrige dazu. Jonas Lie sagt in seiner Novelle „Der Geisterseher“: „Die Gegensätze in der nordländischen Natur sind zu stark und zu sehr auf die Spitze getrieben, als daſs nicht das Gemüth des Geschlechtes, das dort oben lebt, stark unter solchen Eindrücken leiden sollte. Die große Schwermuth und der traurige Sinn, die dort auch bei dem gemeinen Manne zu finden sind und die so oft in Geistesstörungen und Selbstmord ausarten, stehen gewiſs in tiefem Zusammenhange damit und haben ihre Ursache in diesen Naturverhältnissen, in der langen Finsternis des Winters mit ihren schweren, überwältigenden Scenen, welche die Seelen herabdrücken in einsame Lichtverlassenheit, und in den starken und plötzlichen Eindrücken, die sowohl während der finsteren als während der hellen Zeit zu gewaltsam in die innersten zarten Saiten des Gemüthes eingreifen.“ Wie der dunkle und kalte Winter

mit dem Glanz und der Helle des nordischen Sommers contrastiert, so die kahle Gneis- und Granitfelsenlandschaft mit den Matten und Wäldern. Der nordische Winter sperrt die Menschen in ihr Heim, entwickelt das Familienleben, begünstigt bei Alleinstehenden den Hang zur Selbstbetrachtung, zur Träumerei, zur Reflexion. Im Kampf mit den furchtbaren Elementen, mit Meer und Sturm, entwickelt sich eine tiefe Religiosität und — der Wunderglaube, eine Neigung zur Mystik. Aber solches Leben inmitten einer gewaltigen Natur macht auch den Menschen verschlossen. Der Norweger liebt es nicht, seine Gemüthsbewegungen äußerlich kennbar zu machen. Sein Leben ist in der Innerlichkeit am intensivsten. Aber damit contrastiert wieder seine große, überlebhafte Theilnahme am politischen Kleinleben der Stadt, des Bezirkes. Die Debatten über staatliche und kirchliche Fragen spielen bis in die Familienstube hinein und brennen am Herdfeuer ebenso lichterloh, wie im Versammlungslocal. Der Norweger ist im Grunde seines Wesens ein Romantiker und diese Romantik, die in der Edda, im nordischen Sagenschatz, in den Volksliedern und Balladen blüht, steht im Widerspruch, wenn auch in inniger Mischung mit dem nüchternen Realisten, der in allem thut, was die praktische Vernunft ihm räth. Auch zum Mann der That, der Überlegung und des klaren, sicheren Verstandes hat die Natur den Menschen dort oben gestaltet. Es ist ein Fischer-, Schiffer- und Kaufmannsvolk. Und in Ibsen leben alle diese Elemente des norwegischen Volkscharakters. Sie erklären und bedingen sein Wesen wie seine Werke. Er ist ein Romantiker und ein Verstandesmensch, der mit unheimlicher Ruhe und unbarmherziger Logik seine Dramen zu Ende rechnet; er ist ein träumerischer Phantast und dabei der Mann der schärfsten, klarsten Vernunft. Er ist ein Mystiker und ist nie aus dem Banne gewisser religiöser, ja theologischer Gedanken herausgekommen. Er ist verschlossen und innerlich, ein Reflectiver und Melancholiker, aber er ist auch heftig und zornig, ein Mann der That, er ist auch, wie seine Landsleute, immer mitten drin im Parteileben, immer dabei, heftig den Weg zu weisen, der ihm der richtigste dünkt. Sehr treffend bemerkt Prof. Benedikt: „Fremdartig erscheint bei Ibsen die durch alle seine Werke durchgreifende Sehnsucht seiner Menschen nach innerer seelischer Klarheit und innerer seelischer Folgerichtigkeit. Das ist keine persönliche Eigenthümlichkeit des nordischen Dichters, sondern eine ethnische. Diese Sehnsucht und dieser Drang sind offenbar eine Eigenthümlichkeit der Skandinavier und durch die Angelsachsen auch der Briten.“ Der eine Complex der Volkseigenschaften, die Ibsen verkörpert, machte aus ihm den Romantiker, der andere Complex den Verstandesmenschen; der eine gab ihm den Idealismus, der andere den Realismus; der eine bildete ihn zum glaubensstarken Zukunftsoptimisten, der andere zum verzweifelnden Gegenwartspessimisten.

Aber nicht nur in sich selbst trägt Ibsen diesen Conflict zweier Naturen, er hat ihn auch in seinen Dramen immer wieder dargestellt, ihn in die Brust seiner Helden gelegt. Den jungen Dichter Ibsen hielt aber die Romantik noch ganz anders in ihren Fängen als den reifen Mann, der sich später ihrer mit seiner ganzen Kunst erwehrt. Das Repertoire, das er in Bergen vorfand, insbesondere die hochbeliebten Stücke von Hertz und Öhlenschläger, die Werke der Franzosen, die gerade die Sensation des Tages waren — das alles that das Seinige, um die romantischen Neigungen und Fähigkeiten Ibsens zu begünstigen. So stehen denn die Dramen seiner Bergener Periode ganz im Bann der Romantik. Das gilt im besonderen Maße von dem Drama „Frau Inger auf Östrot“. Ibsen hat die Geschichte ganz frei und willkürlich gestaltet. Sie war ihm nur der Ausgangspunkt für das Spiel seiner Phantasie. Das Drama spielt im XVI. Jahrhundert und behandelt eine der vielen Episoden im Kampf Norwegens um seine Unabhängigkeit von Dänemark. Frau Inger, die Witwe des Reichshofmeisters Gyldenlöwe, ist vermöge ihrer Stellung und ihrer Macht der Zielpunkt aller Blicke im norwegischen Reiche. Ihr Volk wie die Dänen

möchten sie auf ihrer Seite haben und können sich ihre schwankende Haltung nicht erklären. Die Patrioten bestürmen sie, loszuschlagen und sich offen für ihr Land zu erklären; hat sie doch als junges Mädchen an der Leiche des norwegischen Märtyrers Knut Alfson einen Racheschwur geleistet. Aber räthselvoll bleibt Frau Ingers Haltung. Sie vermählt eine ihrer Töchter mit einem dänischen Edelmann und sie empfängt den dänischen Reichsrath Niels Lykke in geheimer Sendung auf ihrer Burg. Der Grund ihrer Haltung ist ein höchst merkwürdiger. Sie hat einen unehelichen Sohn, Niels Sture, den sie abgöttisch liebt, obzwar sie ihn nie gesehen hat. Denn sein Vater nahm den Säugling mit sich fort. Der echte Sohn des Grafen Sture wäre nun der Mann, der in Norwegen König sein müsste, den das Volk dazu bestimmt. In Frau Ingers Brust lebt nun nicht nur die Sehnsucht, ihr Kind wieder zu haben, sondern auch der Ehrgeiz, den sie selbst sich kaum eingesteht: diesen Sohn auf dem Throne zu wissen. Das Kind ist in den Händen des schwedischen Kanzlers Peter, der freilich mit Norwegen sympathisiert, aber den Frau Inger zu wenig kennt, um ihm ganz zu vertrauen. Sie fürchtet nun immer, dass, wie sie sich auch offen erkläre, ihr Sohn davon Schaden haben könne. Sie erwägt in ihrem heimlichsten Innern tausendmal, was Sieg und Niederlage für ihren Sohn für Folgen haben könnten, und der Gedanke an das Kind unterbindet immer wieder ihr Handeln. Nun ereignet es sich, dass der echte junge Sture stirbt, und der Kanzler Peter schickt Frau Ingers Sohn zu seiner Mutter und zu den Patrioten, damit er sich an die Spitze der Bewegung stelle. Durch eine Reihe von Missverständnissen glaubt Frau Inger den echten Sture zu beherbergen und lässt ihn tödten, um ihrem geliebten Kinde die Bahn zu öffnen. Zu spät erkennt sie, dass sie die Mörderin des eigenen Kindes geworden ist.









Von Ibsen gezeichnete und aquarellierte Costümbilder.

Der Mann aber, der alle Fäden in der Hand hat, alles entwirrt und verwirrt, ist der donjuaneske Diplomat Niels Lykke, von dem seinerzeit der Kritiker Nyblom freilich sagte, er sei „ein Apostel des Fleisches, der nicht den Ehrennamen eines Don Juan verdiene".

Der Conflict des Stückes, die innerliche Tragödie, ist der Kampf in der Brust der Frau Inger zwischen Mutterliebe und innerem Berufe. „Ich war dazu bestimmt, Gottes Wahrzeichen durch das Land zu tragen," ruft sie aus. Die Vaterlandsliebe, der Hass gegen Dänemark — das war ihr Beruf, das hätte sie wollen müssen. Aber sie hat sich durch Angst und Noth um ihr Kind von ihrem Wege ablenken lassen, und die furchtbare Strafe trifft sie in ihrem Kinde. Hier begegnen wir zuerst diesem fundamentalen Gedanken der Ibsen'schen Ethik, der das leitende Motiv seiner ganzen Kunst geworden ist. Jeder Mensch hat einen innerlichen Beruf, der ihm Einen Weg zur vollen Entfaltung seiner Persönlichkeit weist. Seine Persönlichkeit voll zu entfalten, ist die Aufgabe eines jeden auf Erden. Diesen schweren, steilen Weg, sozusagen diesen Weg zu sich selbst, müssen wir alle gehen. Nur so erfüllen wir unseren Zweck im Weltgang und im Weltganzen, nur so sind wir die echten Werkzeuge des Schicksals. Diesen Weg in voller

Erkenntnis, in freier Wahl, unter aller Verantwortung, unbeirrt und rücksichtslos zu gehen — das ist die persönliche innere Wahrheit, die Ibsen von den Menschen verlangt. „Unser Leben", sagt Carlyle, „ist von Nothwendigkeit umzirkelt, und doch liegt des Lebens wahre Bedeutung in dem Gewinne der Freiheit, der Kraft des eigenen Willens." Jeder trägt — so lehrt Ibsen — die schwere Verantwortung für die ihm anvertraute Mission, der er mit eigenem Willen dienen muss, für die Erfüllung seiner Bestimmung, seines Berufes. Das Schicksal, das diesen Beruf bestimmt, hat bei Ibsen verschiedene Namen. Es heißt bald Gott („Fest auf Solhaug" und „Frau Inger auf Östrot"), Nothwendigkeit („Kaiser und Galiläer"), Milieu — bis Ibsen sich zum darwinistischen Grundprincip der Entwicklungslehre bekennt, einer Lehre freilich, die in seinem Hirn — ich sollte besser Herz sagen — mystische Elemente in sich trägt. Sei ganz du selbst, höre nur auf die Stimme in dir, lasse sie nicht betäuben noch unterdrücken, wähle frei, aber wähle, wie du musst — das ist Ibsens kategorischer Imperativ. Diese Stimme im Innern des Menschen hat bald den Charakter des christlichen Gewissens, bald den des Dämons, von dem Sokrates spricht. Wie in Ibsens Wesen Romantik und Nüchternheit sich mengen, so mischt sich auch in seiner Ethik Heidenthum und Christenthum. Und auch diesen Kampf zwischen zwei Elementen hat er in ein Drama projiciert („Kaiser und Galiläer"). Die Tragik aller Ibsen'schen Figuren — und von „Frau Inger auf Östrot" angefangen bis zum Epilog „Wenn wir Todten erwachen" macht keine einzige eine Ausnahme — besteht in dem Kampfe um den eigenen Weg, besteht in dem Conflict zwischen dem Wollen und dem Können, sich selbst zu leben.

Wenn man aber diese Tragik und den ihr zugrunde liegenden ethischen Gedanken zu Ende denkt, so kommt man freilich auf einen logischen Widerspruch und fährt auf einer Sandbank auf. (Ibsen sagte übrigens selbst einmal im Freundeskreis: „Haben Sie schon je einen Gedanken zu Ende gedacht, ohne auf einen Widerspruch zu stoßen?") Ibsen glaubt also, dass „die großen Thaten vom Schicksal gelenkt werden" („Nordische Heerfahrt"), dass das Endziel aller Menschen unverrückbar feststehe. Unser ganzes Wollen sei nur ein Wollenmüssen. Das ist die „Naturnothwendigkeit" Spinozas, das ist eine Umschreibung des Schopenhauer'schen Satzes: „Der Mensch thut allezeit nur, was er will, und thut es doch nothwendig." Aber den Weg zu dem vorbestimmten Ziele finden, das sei — meint Ibsen — uns und unserem freien Willen überlassen. Und auf diesen unseren freien Willen vor allem, nicht auf das Vermögen, ihn auszuführen, komme es an. Treffen wir, unserer inneren Stimme folgend, den richtigen Weg, dann erfüllen wir unseren Beruf, dann winkt uns die Krone des Lebens; verfehlen wir den Weg, sind wir nicht ganz, sondern halb, dann ist Fluch und Verdammnis unser Los. Ibsen nimmt also eine Bestimmung — nenne man diese nun Gott, Schicksal oder Entwickelung — für den großen Gang der Weltgeschichte an, glaubt aber an die individuelle Freiheit des Menschen, sich in diesem Netze zu bewegen. Da steckt der Widerspruch: entweder alles ist Bestimmung, alles geschieht, weil es geschehen muss, alles ist Gottes Wille, Schicksalsfügung, Causalnexus, oder gar nichts wird von oben dictiert, alles ist Zufall, und die Bestimmung liegt in unserem wahlfreien Ermessen. Es gibt im Weltgang keinen Unterschied zwischen großem und kleinem Ereignis, zwischen bedeutender und unbedeutender That; Bedeutung und Größe einer That wie eines Menschen ist Sache des Standpunkts; es gibt auch keinen Unterschied zwischen Weg und Ziel. Weg und Ziel sind eines; das eine bedingt das andere. Entweder der Satz „Wollen heißt wollen müssen" hat für das Kleinste und Geringste Geltung, oder er heißt gar nichts. Die Freiheit des Willens ist eine transcendentale Frage: kein Ethiker, kein Philosoph und kein Dichter weiß sie zu lösen. Aber gerade das Metaphysische in ihr musste den Dichter Ibsen reizen. Ibsens Ethik entspringt dem Bedürfnis eines starken Dramatikers, der instinctiv einsah, dass mit unfreien Menschen auf der Bühne

nichts anzufangen ist, und der anderseits in einem tief wurzelnden mystischen Glauben an ihre Allgewalt den Schicksals- und Naturkräften Richtschwert und Wage nicht entwinden wollte. Die eigentliche Erkenntnis, der seine Menschen zustreben, weil sie echte Menschen sind und der Dichter nie andere gezeichnet hat, ist die Erkenntnis ihres Weges und seines Zwanges, ist die gewonnene Klarheit über ihre Aufgabe auf Erden, ihre Aufgabe als Werkzeug der Entwickelung. Die Sehenden, die da wissen und sagen, was sie sehen, das sind die Wahren. Wer blind seine Aufgabe und seinen Weg nicht sieht, oder heuchelnd und lügend sich und andere darüber täuscht, der ist im ethischen Sinne schlecht und verworfen, der ist halb und falsch. Die Ganzheit liegt in der Wahrheit.

Frau Inger war falsch gegen sich selbst, war halb und zwieschlächtig, darum gieng sie zugrunde. Ein Weib mit einer Mannesthat auf der Schulter war sie. Den Einfluss Hamlets hat man hier vielfach constatiert. Auch Frau Inger erliegt dem Fluche, der auf dem lastet, der eine große That zu vollbringen hat. Diesen Shakespeare'schen Gedanken aber führte der junge Dichter in Scribe'scher Technik aus. Prof. Ehrhard hat in sehr unterhaltlicher Weise gezeigt, wie Niels Lykke der echte Diplomat und Tausendsassa der Scribe'schen Schule ist. Die Technik der Missverständnisse und Qui pro quos, die Ibsen hier höchst naiv und sehr verschwenderisch verwendet, ist er in seiner ganzen romantischen Jugendzeit nicht los geworden. In „Frau Inger auf Östrot" aber erreicht sie ihren Höhepunkt. Da hält jeder den anderen für einen anderen, und die Unberufensten erfahren auf die einfachste Weise der Welt die wichtigsten Staatsgeheimnisse. Auch Lauschscenen, Monologe und Aparts kommen in Menge vor, und der charakteristisch Ibsen'sche Kunstgriff, eine Stimmung, einen Bericht, eine Erzählung zu unterbrechen, wird eifrig und mit immer wachsendem Geschick angewandt. An romantischen Requisiten: Ahnenbildern, Guitarrenklängen, Särgen in der Todtengruft, nächtlichen Überfällen ist kein Mangel. Die ganze Handlung spielt bei Nacht mit einer Einheit der Zeit, die Ibsen nur einmal wieder (im „Borkman") durchgeführt hat. Die Stimmung des Stückes — und hier verräth sich der werdende Meister — erinnert mich immer an Grillparzers „Ahnfrau". Ich möchte sagen, dass zwischen den beiden Stücken eine gewisse Stimmungsverwandtschaft besteht.



Von Ibsen gezeichnete und aquarellierte Costümbilder.

In der Figur der Eline, Frau Ingers Tochter, sehen wir eine typische Ibsen'sche Frauengestalt. Ihre Schwester Lucia ward von Niels Lykke verführt und in den Tod getrieben, so wie Catilina Furias Schwester Sylvia in den Tod getrieben hat. Eline weiß nicht, dass Niels Lykke der Verführer ist. Aber sie hasst ihn trotzdem aus Instinct und Patriotismus. Ganz Ibsenisch entwickelt sich nun aus diesem Hasse Liebe, und Eline liebt, wo sie hassen sollte. Zu spät erst, nachdem sie der Liebe zum Opfer gefallen ist, erfährt sie von ihrer Mutter, wer auch ihr Verderber geworden ist. Die Sehnsucht Elines nach Helden, die Sehnsucht ins Freie, ins Weite hinaus hatte schon Blanka (im „Hünenhügel") in ihrem Herzen, und wir werden sie immer wieder bei Ibsens Frauen finden. Aber auch dieses Stück beweist — jedes neue Drama gibt diesem Beweise verstärkte und erhöhte Kraft — wie hoch Ibsen von den Frauen denkt. „Eine Frau ist das Mächtigste auf Erden, und in ihrer Hand liegt es, den Mann dahin zu leiten, wo Gott ihn haben will." So spricht Henrik Ibsen durch Niels Lykkes Mund. Seine ganze spätere Entwickelung gibt nur Beispiele für diesen Satz. Immer sind es die Frauen, die stark, immer sind es die Männer,

die schwach sind. Immer sind es die Frauen, in denen sich das Schicksal verkörpert. Die Frau ist das Schicksal des Mannes, könnte man bei Ibsen immer sagen. Das gilt — man gehe nur im Geiste seine vierundzwanzig Dramen durch — von jedem seiner Helden ohne Ausnahme.

Aber in noch anderer Beziehung ist „Frau Inger auf Östrot" für Ibsen und seine Technik höchst bemerkenswert. Wir erfahren erst im vierten Acte, um was es sich eigentlich handelt. Bis dahin tappen wir in Räthseln vorwärts, von einer sicheren Hand geführt, aber durchs Dunkel geführt. Und da wir endlich erfahren, um was es sich eigentlich handelt, wird uns die Gegenwart durch die Vergangenheit klar. Weit mehr als der Charakter der Frau Inger scheint mir hier die Technik von „Hamlet" beeinflusst. Und diese Technik hat dann Ibsen in wunderbarer Weise sich zueigen gemacht und zu virtuoser Meisterschaft entwickelt. Der Fortschritt seiner Technik hieng mit dem Fortschreiten seiner Anschauung vom Weltganzen zusammen. Er lernte erkennen, wie die Gegenwart Product der Vergangenheit, nothgedrungenes Product der Entwickelung ist. Und das zu zeigen, wurde nicht nur seine Aufgabe als Ethiker, sondern auch als Techniker des Dramas.

Die Mission Frau Ingers wäre der Dänenhass. Und dänenfeindlich ganz im Sinne des nationalen Milieus, in dem der Dichter lebte, ist auch das ganze Stück. Die Liebe zum Vaterland allerdings, die tritt hier wie auch später in zorniger Strafrede am klarsten zutage. „Norwegen ist eine leere Nussschale wie dieser Helm; außen blank und innen hohl," heißt es einmal im Stück. Aber der Dänenhass des Dichters hinderte nicht, dass das Werk in seiner ganzen Ausführung völlig unter dem Einflusse der dänischen Romantik stand.

Der Erfolg des Stückes war ein recht mäßiger.* Erst das nächste Jahr sollte Ibsen den ersten wirklichen großen Bühnensieg bringen.

Im Sommer 1855 schrieb Ibsen das „Fest auf Solhaug". Und als das Stück am 2. Jänner 1856 gegeben wurde, hatte es großes Glück. Nach der Vorstellung brachte die Theatercapelle, vom Publicum gefolgt, dem Dichter sogar ein Ständchen. Ibsen dankte in einer Ansprache und schwamm in Seligkeit. Einige Monate später gab man das „Fest auf Solhaug" in Christiania, und auch da blieb ihm der Erfolg treu. Allerdings nicht bei der Kritik. Denn mit einer einzigen Ausnahme — diese Ausnahme war Björnson, der im „Morgenblatt" mit Wärme und Anerkennung über die Vorstellung schrieb — fiel die Kritik mit Keulenschlägen über den armen Dichter her, warf ihm Plagiierung eines Schauspieles von Henrik Hertz vor und zerriss sein Werk nach Noten. Als Ibsen im Jahre 1883 eine neue Ausgabe des „Festes auf Solhaug" veranstaltete, hat er mit diesen Kritikern, die „jedesmal, wenn ein neuauftretender Schriftsteller ein Buch herausgibt oder ein kleines Theaterstück auf die Bühne bringt, in einen unbändigen Zorn gerathen, und sich geberden, als ob durch die Herausgabe des Buches oder die Aufführung des Stückes ihnen und den Zeitungen, für die sie schreiben, eine blutige Beleidigung zugefügt würde," Abrechnung gehalten. Den Zorn über die Missgunst, den Neid, die Kleinlichkeit und Beschränktheit, mit der die Presse seinen Dramen entgegentrat, hat aber Ibsen sein Lebtag nicht überwunden. Aus seinen sämmtlichen Werken spricht der verachtungsvolle Hass gegen Zeitungen und Journalisten. Die Journalisten, die Ibsen gezeichnet hat (wie im „Bund der Jugend", im „Volksfeind", in „Rosmersholm"), sind durch die Bank charakterlose, dunkle Ehrenmänner. Wo von der Zeitung gesprochen wird, wenn auch nur flüchtig (wie etwa in „Nora" oder in den „Stützen der Gesellschaft"), geschieht dies immer, als wäre die Zeitung nichts anderes als der Ort und die Gelegenheit, die Mitmenschen zu verleumden, mit gehässigstem Klatsch zu bewerfen. Die Zeitungen dienen den niedrigsten persönlichsten Intriguen und den gemeinsten Erpressungen. Und alle Menschen haben vor

* Es wurde in den Siebzigerjahren wieder ins Repertoire der nordischen Bühnen aufgenommen (Christiania-Theater 20. März 1875). In Deutschland fand die erste Aufführung am Nationaltheater zu Berlin statt (13. December 1878).

dieser perfiden Presse Angst und Furcht. Eine solche Rolle spielt die sechste Großmacht bei Ibsen. Aber nicht nur wegen seiner Auseinandersetzung mit der Kritik ist diese Vorrede zum „Fest auf Solhaug“ bemerkenswert. Sie ist uns auch ein Schlüssel zum Geheimnis von Ibsens dramatischem Schaffen.

Ibsen hatte zuerst einen ganz anderen Stoff, den Stoff, den er dann später zur „Nordischen Heerfahrt“ ausgestaltete. Und von diesem Stoffe sah er wieder nur den Centralpunkt — ein großes Festgelage mit aufreizenden Reden und verhängnisvollem Zusammenstoße — zuerst. Der Process der Krystallisation eines Dramas um eine Scene, eine Situation, die gleichsam die Urzelle des Ganzen ist, ein Process, der bei den meisten Dramatikern vorkommt und den mir Wilbrandt einmal anschaulich geschildert hat, scheint also auch bei Ibsen der typische Werdegang eines Dramas zu sein. Es ließe sich ohne Schwierigkeit in jedem Drama die Centralscene finden, die der Keim des Stückes geworden ist. Aber noch in anderer Beziehung ähnelt merkwürdigerweise Ibsens Schaffen dem Adolf Wilbrandts. Wilbrandt erzählte mir in einem Briefe, wie bei ihm aus einem Drama sich gewöhnlich ein anderes entwickelt und wie jedes Stück die Keime des folgenden bereits in sich trägt. Dasselbe ist in noch weit erhöhterem Maße bei Ibsen der Fall. So wie sich das „Fest auf Solhaug“ aus dem Stoffe der „Nordischen Heerfahrt“ entwickelte, so wächst bei Ibsen stets ein Stück aus dem anderen heraus. Alle Werke Ibsens hängen auf diese Weise unlösbar zusammen. Ibsen hatte recht, als er der Jubiläumsausgabe seiner sämmtlichen Werke (Gyldendalske Boghandels Forlag 1898) die Worte voransetzte: „Nur durch die Auffassung und Aneignung meiner sämmtlichen Productionen als eines zusammenhängenden, ununterbrochenen Ganzen wird man den beabsichtigten zutreffenden Eindruck empfangen. Meinen Lesern will ich deshalb freundlichst kurz und gut anheimstellen: kein Stück vorläufig beiseite zu legen, nichts vorläufig zu überspringen, sondern sich die Werke anzueignen — sie durchzulesen und durchzuleben — in der Reihenfolge, in welcher ich sie gedichtet habe.“ Ibsen verlangt von seinen Lesern, sie mögen seine Werke durchleben. Auch er hat jedes seiner Werke durchlebt. Wie er sagt, war jedes „ein naturnothwendiges Ergebnis meines Lebensganges an einem bestimmten Punkte“. Ibsen schrieb alle seine Werke aus dem Innern heraus, schrieb sie, weil er sie schreiben musste, weil er nur als Dichter er selbst sein konnte. Henrik Ibsen kannte seinen Beruf und gieng seinen Weg. Aber das Eigenthümliche seiner Natur ist es, dass er jede Sache von zwei Seiten betrachtet, dass er immer auf die beiden Stimmen seiner Brust, den Romantiker und den Praktiker, den Tragiker und den Ironiker, den Optimisten, der an eine ideale Zukunft glaubt, und den Pessimisten, der im Hass gegen das Dunkel ringsumher wüthet, hört. So lässt jeder Stoff bei ihm eine tragische und eine heitere Behandlung zu. Es ist ein alter Wahrsatz der Kunst, dass es nur auf den Standpunkt ankommt, ob ein Conflict tragisch oder komisch erscheine. Beide Betrachtungsweisen in eine zu verschmelzen, die Welt als Tragikomödie aufzufassen und darzustellen, war immer Ibsens Ziel.

Wieviel Persönliches im „Fest auf Solhaug“ mitspielt und darin verwertet ist, wie Erlebnis und Kunstwerk, Wahrheit und Dichtung hier zusammenhängen, wissen wir nicht. Aber das Geständnis des Dichters und seiner Freunde verräth, dass gerade dieses Werk aus Persönlichem hervorgewachsen ist. Der Conflict ist der von Ibsen mit besonderer Vorliebe dargestellte Kampf zweier Frauen um einen Mann. Frau Margit hat in ihrer Jugend ihren Vetter Gudmund Alfson geliebt. Als der in die Ferne zog, heiratete sie den reichen Ritter Bengt. Auf ihrem Hofe lebt ihr Schwesterchen Signe. Nach Jahr und Tag kehrt Gudmund zurück. Die Liebe Margits flammt wieder auf, so ungestüm und heftig, dass sie sogar nahe daran ist, ihren Mann mit Gift aus dem Wege zu räumen; aber Gudmund hat nur Augen für Signe, und Signe ist es, die siegt. Bengt fällt im Kampf mit einem

ungeberdigen, von Signe abgewiesenen Freier, und Frau Margit büßt ihren verbrecherischen Wunsch im Kloster.

Ritter Bengt, gutmüthig, täppisch, ungeschlacht, selbstgefällig und eitel auf seine Frau, ist der Urahne des guten Jörg Tesman (Hedda Gabler), und auch einige Züge von Helmer sind hier vorgebildet. Insbesondere die Scene, wo Helmers sinnliche Leidenschaft zu Nora brutal losbricht und Nora den Abgrund zeigt, der zwischen ihr und ihrem Manne liegt, hat in der Scene mit dem Giftbecher im „Fest auf Solhaug" ihr Vorbild. Frau Margit ist tief unglücklich in ihrer Ehe. Der Fluch dieser Ehe ist, dass sie auf der Macht des Goldes beruht:

> Ich hab meine Jugend zu Markte gebracht.
> Meinen freudigen Sinn verkauft ich um Gold;
> Ich garnte mich selber in schimmernde Netze,

klagt Frau Margit. Mit Gold hat Bengt um sie gefreit, nun sitzt sie im Bauer und seufzt die goldene Mauer an. Sie hat sich ihrem Manne verkauft, und ihr Unglück ist ihr Lohn. Dieses Motiv schwindet nun nicht mehr aus Ibsens Dramen. Die Kaufehe, die in versteckter Form, von gesellschaftlicher Lüge umkleidet, heute die gebräuchliche Form der Eheschließung ist, ist Ibsen ein Greuel. Alle unglücklichen Ehen beruhen bei ihm darauf, dass Motive der Habgier, der Sucht nach Reichthum und nach Glanz das Bündnis veranlassten. Es ist leicht begreiflich, warum ein solcher Schritt Ibsen so verwerflich erscheint. Es gibt für ihn nichts Schimpflicheres, als sich durch Geld von seinem Wege ablenken zu lassen, als das Höchste, was man besitzt, seine Persönlichkeit, um Geld zu verkaufen. „Ich hab mich doch selber," sagt Signe in ihrer Naivetät, und diesen Schatz bringt sie in freier Wahl ihrem geliebten Gudmund. Gudmund ist sich selbst, da er an Bengts Hof kommt, über seine Gefühle zu den beiden Schwestern noch unklar. Seine Stellung erinnert an die Catilinas und Niels Lykkes, die beide zwischen Schwestern im Doppelspiel der Liebe stehen. Nur ist hier, was dort tragisch war, ins Heitere gewandt. Das „Fest auf Solhaug" ist eigentlich ein Lustspiel mit tragischem Einschlag. Denn die Scene, wo Frau Margit das Gift in den Becher thut und nun schwankt, ob sie ihren Mann trinken lassen soll oder nicht, bis sie, von seiner Begehrlichkeit angeekelt, ihm mit festen Worten sagt: „Dein Becher ist gefüllt, da steht er," ist tragisch empfunden und von starker tragischer Wirkung.

Ibsen übt jedoch auch in diesem Stücke eifrig die Technik der Missverständnisse, jene französische Komödientechnik, deren ganze Spannung darauf beruht, dass irgendein Name, irgendeine selbstverständliche Aufklärung nicht rechtzeitig gegeben wird. An Monologen und Aparts ist kein Mangel. Das Ganze macht übrigens mit seinen Chören, Liedern und Declamationen, die völlig im Charakter von Arien gehalten sind, mit dem durchgehenden, stark lyrischen Charakter mehr den Eindruck einer Oper als eines Stückes. Und ich kann mir wirklich kaum einen besseren Opernstoff denken.*

In noch höherem Grade den Eindruck einer Oper macht das dreiactige Schauspiel „Olaf Liljekrans", das Ibsen schon im Jahre 1850 entwarf, aber erst im Jahre 1856 zur Ausführung brachte. Es wurde am 2. Jänner 1857 zum erstenmal gegeben, brachte es aber nur zu zwei Aufführungen, da das Publicum das Stück sehr kühl aufnahm. Das Jahr der Entstehung (1850) belehrt uns, wie Ibsen zu dem Stoffe kam und warum er von ihm gereizt wurde. Bei seinem ersten Aufenthalte in Christiania lernte Ibsen die norwegischen Volkslieder und Balladen kennen, im Original sowohl als in der Verwertung durch Welhaven und andere Dichter. Die ganze romantische Bergener Periode Ibsens, die mit „Olaf

* Das Stück wurde am 6. December 1897 wieder ins Repertoire des Christiania-Theaters aufgenommen. Die erste Aufführung in deutscher Sprache fand am Wiener Burgtheater statt (22. November 1891).

Liljekrans" abschließt, steht unter dem Einflusse der nordischen Ballade, ist mit bestimmt von der Romantik des Volksliedes. Balladenstimmung herrscht in „Frau Inger auf Östrot", und die besten Theile des „Festes auf Solhaug" und des „Olaf Liljekrans" sind die volksliedmäßigen Partien und der Anklang an die nordische Ballade.

Die Ballade von Herrn Olaf, der auf dem Heimritte vom Verlobungsfest von den Elfen in den Wald gelockt wird, ist auch in Deutschland wohlbekannt. Herder und Grimm haben sie ins Deutsche übersetzt, Löwe hat sie componiert, Heine sie neu gedichtet. Der Stoff der Ballade interessierte Ibsen wohl deswegen, weil auch hier der Held zwischen zwei Frauen steht, der irdischen Braut und dem Elfenkinde. Es ist also wieder der für Ibsen typische Conflict, der hier behandelt wird. Wie Gudmund Alfson schwankt auch Olaf, nur mit dem Unterschiede, dass er eine haltlose, unsichere Natur ist, die erst nach vielen Irrungen und Wirrungen den rechten Weg und die rechte Braut findet. Wie in der „Johannisnacht" werden schließlich hier die falschen Verlöbnisse gelöst und die Poetischen und die Prosaischen, mit andern Worten, die idealen und die realen Paare finden sich. Immer noch ist das Missverständnis das eigentliche dramatische Agens. Ibsens Frauenverehrung klingt aus dem Worte: „Eines Weibes Herz ist die schönste Blume auf der Welt." Das Begegnen des Liebespaares Olaf und Alfhild mit einem Todtenzuge, der Contrast zwischen der Lebensfreude und der Vergänglichkeit, des Gestern und Heute oder des Heute und Morgen, ist ein Motiv, das Ibsen von nun an immer wieder anwenden wird. Am stärksten werden wir es im „Kaiser und Galiläer" wiederfinden. Das Opernhafte ist hier so stark, dass bei manchen Stellen die musikalische Composition, Gesang und Orchester, vom Dichter vorgeschrieben sind. Einen gewissen Sinn für opernhafte Effecte, wie etwa in den Scribe'schen Texten, die Meyerbeer componierte, hat Ibsen lange bewahrt. Und die musikalische Illustration oder, besser gesagt, der musikalische Hintergrund zu gewissen Scenen ist ihm immer ein beliebtes Hilfsmittel der Stimmung und des Contrastes geblieben. Ich erinnere bloß an Noras Tarantella, an Heddas Clavierspiel vor ihrem Selbstmorde, an Frieda Foldals Danse macabre (zweiter Act von Borkman).

Ibsen sah übrigens selbst ein, dass sein wenig gelungenes Schauspiel „Olaf Liljekrans" sich besser für eine Oper eignen würde, und er begann auch das Stück in ein Libretto umzuwandeln. Aber er kam nicht weit damit, und auch die Unterhandlungen mit einem Componisten nahmen bald ein Ende.

„Olaf Liljekrans" war das letzte Stück, das Ibsen für Bergen schrieb. Er erneuerte den Vertrag mit dem Theater nicht mehr. Er hatte hier viel gelernt, seine Bühnenkenntnis erweitert, seine Menschenkenntnis vertieft. Das Theater soll unter seiner Leitung sehr gut gewesen sein. Seine Schauspieler hatten ihn gern. Er war, wie einer von ihnen, der jetzt noch lebt, erzählt, immer freundlich und gegen alle sehr höflich. Er war aber ziemlich still, für einen Theaterdirector vielleicht etwas zu still. Auf den Gassen Bergens war Ibsen in seinem grauen Paletot als regelmäßiger Spaziergänger eine wohlbekannte Erscheinung. Sein Nachfolger im Theateramte wurde ebenfalls von Ole Bull berufen; es war Björnstjerne Björnson. Ibsen aber gieng im September 1857 als artistischer Director des norwegischen Theaters nach Christiania.

Viertes Capitel.

So wie Björnson berufen war, Ibsens Stelle in Bergen einzunehmen, so wurde Ibsen der Nachfolger Björnsons in Christiania. Dieser war nämlich in der Hauptstadt der Führer der nationalen Partei gewesen, und Ibsen stürzte sich gleich mit Feuereifer in die nationale Bewegung. Das Norwegische Theater, zu dessen Leitung er berufen war, hatte man im Jahre 1852 als Kampf- und Oppositionsbühne gegründet, um dem Christiania-Theater, wo dänische Schauspieler wirkten, nationale Concurrenz zu bieten. Der Kampf gegen dänischen Einfluss war von Björnson und seinen Freunden mit Erbitterung geführt worden, und Ibsen trat ganz in die Fußstapfen seines Vorgängers. Er gieng später sogar so weit, einen Verein zu gründen (22. November 1859), der den Namen „Die norwegische Gesellschaft“ erhielt. Ihr Zweck war nationale Propaganda, Bekämpfung alles Ausländischen, vor allem des Dänischen, aber auch gewisser deutscher Einflüsse. Der Präsident dieser Gesellschaft war Björnson; Ibsen wurde Vicepräsident. Die Gesellschaft hatte keinen nennenswerten Erfolg, und als sie später immer mehr politischen Charakter annahm, zog sich Ibsen von ihr zurück. Ibsen als Vereinsgründer, das ist ein Bild, das nicht des Humors entbehrt. Brandes schreibt, wobei er allerdings wohl den reifer gewordenen Ibsen im Auge hat: „Ibsen hat sein ewiges Ergötzen, so oft er in einer Zeitung liest: „Und dann ernannte man eine Commission“ oder „Dann gründete man einen Verein.“ Er sieht ein Symptom der modernen Entmannung darin, dass, sobald als einer eine Sache oder einen Plan durchsetzen möchte, sein erster Gedanke dahinzielt, einen Verein zu stiften oder eine Commission aufzurufen.“ So ist Ibsen von manchem, was er einst mit Feuereifer verfocht, abgekommen. Aber die Wandlung seines Wesens war immer eine Entwickelung, war immer die consequente Ausgestaltung seiner Persönlichkeit.

Auch was den Stil seiner Werke betrifft, hat Ibsen sich gleichsam dreimal gehäutet. Auf den romantischen, von Volksliedern stark beeinflussten Stil der Bergener Zeit folgt nun der knappe Stil der nordischen Saga. Und als Ibsen später von historischen und phantastischen Stoffen zu Gegenwartsdramen übergieng, adaptierte er diesen knappen, gedrungenen, innerlich reichen, äußerlich nüchternen Stil für die moderne Conversation. Der Dialog seiner Gesellschaftsdramen ist, wie Ludwig Speidel einmal schrieb, „schlicht bis zum Einfältigen und doch voll geheimer Beziehungen . . ., er ist absichtlich auf das Niveau der gewöhnlichen Unterhaltung herabgedrückt, weil die Täuschung, als ob man es mit dem Leben selbst zu thun habe, festgehalten wird“. In diesen geheimen Beziehungen, die unterirdisch das reale Leben der Stücke durchziehen, in dieser „Täuschung“ lebt immer die alte Romantik.



Christiania in den Sechzigerjahren.

In das Jahr 1857 fällt auch ein Aufsatz Ibsens „über das Heldenlied und seine Bedeutung für die Kunstpoesie“. Und der tiefgehenden Beschäftigung mit altnordischem Heldensang, altisländischen Familiensagen entsprang der Gedanke des Dramas „Nordische Heerfahrt“. Mit diesem Drama in der Tasche kam Ibsen nach Christiania, wo er es aber nicht an seinem Norwegischen Theater, das ihm der Aufführung des schwierigen Stückes nicht gewachsen erschien, sondern am Christiania-Theater einreichte. In diese Zeit fällt auch Ibsens Verheiratung. Er hatte sich in Bergen in Susanne Thoresen, die Tochter des Bergener Pfarrers, in dessen Haus er fleißig gekommen war, verliebt. Die Mutter seiner Braut war die Schriftstellerin Magdalene Thoresen. Frau Magdalene Thoresen, geb. 1819, trat als Schriftstellerin ungefähr zur selben Zeit mit ihren Werken heraus, da Ibsen ihr Schwiegersohn wurde. Und zwar war es Björnson, der ihr den Weg in die Öffentlichkeit bahnte. Sie schrieb hauptsächlich Schilderungen und Erzählungen aus dem norwegischen Bauernleben, deren Kraft und Ursprünglichkeit sehr gepriesen wurden und die sie bald populär machten. Auch Lyrisches und Dramatisches hat sie geschrieben, das freilich nicht auf der Höhe ihrer epischen Werke steht. Es gibt viel Kritiker, die sie neben Björnson stellen, ja es gibt sogar manche, die glauben, sie hätte ihn in ihren Novellen übertroffen. Ibsens Verhältnis zu seiner Schwiegermutter war ein außerordentlich inniges und zärtliches. Er stand mit ihr, wenn er fern von der Heimat war, in regster Correspondenz, und seine Briefe zeugen von der Verehrung und der Liebe, die er immer für diese starkgeistige Frau gehegt hat. Frau Magdalene Thoresen hat einmal einem Besucher über ihre Tochter, die eigentlich ihre Stieftochter war, einiges erzählt. „Sie war wohl acht Jahre alt, als ich ihre Stiefmutter wurde, und sie entwickelte sich zu einem munteren, frischen, schönen jungen Mädchen. Ein außergewöhnliches Kind war sie, voll Phantasie und Liebe für die alten norwegischen Sagen, in die sie sich vollständig einzuleben schien. Während die weiblichen Mitglieder der Familie im Pfarrhaus ihres Vaters vollauf mit Handarbeit beschäftigt waren, verstand sie es immer, sich davon frei zu machen, um Märchen mit eigenen Zudichtungen zu erzählen, wobei sie augenscheinlich sich selbst als die Sagenheldin fühlte. Dieses Interesse für norwegische Sagen und die norwegische Geschichte bewahrte sie ihr ganzes Leben durch. Und sie hat diese Theile der norwegischen Literatur so gründlich studiert, wie man dies nur selten bei nichtschreibenden Frauen findet.“



Magdalene Thoresen.

Ibsen war damals, wie seine Frau später erzählte, ein stiller, wenig sprechender, verschlossener Mensch, der aber bei Gelegenheit auch außerordentlich lustig und witzig sein konnte. Als glücklicher Bräutigam gieng er nach Christiania, von wo er im Frühling 1858 nach Bergen zurückkehrte, damit sein Schwiegervater ihn traue. Aber die Hochzeit war kein fröhliches Fest. Pastor Thoresen starb am Morgen des Tages, an dem die Hochzeit hätte stattfinden sollen, und die Trauung fand vier Tage nach dem Begräbnisse in aller Stille statt. Frau Ibsen wurde ihrem Manne eine ausgezeichnete Gefährtin, und er hat ihr in seinen Gedichten ein Monument des Dankes für ihre Liebe und Kameradschaft errichtet.

Das Christiania-Theater führte indes unter nichtigen Vorwänden die „Nordische Heerfahrt“ nicht auf, und Ibsen musste sie schlecht und recht an der eigenen Bühne

herausbringen. Das Verhalten des Christiania-Theaters aber in dieser Angelegenheit gab dem beleidigten Dichter den Anlaß zu einer leidenschaftlichen und heftigen Zeitungscampagne.

Im selben Jahrzehnt haben die drei größten Dramatiker des Jahrhunderts: Richard



Frau Susannah Ibsen. (Nach einer Photographie.)

Wagner, Hebbel und Ibsen denselben Stoff, den Siegfried-Stoff, behandelt. Aber Ibsen hielt sich in seinem Drama von Siegfried und Brünhilde, Gunther und Krimhilde nicht an das Nibelungenlied, sondern an die Wölsungasage und an isländische Familiensagen, oder besser gesagt, er entnahm der Sage nur den Rohstoff des Conflicts und baute diesen dann selbständig aus. Dabei aber bewies er, um wieviel an dramatischem Sinn er alle, die den gleichen Stoff behandelt haben, überragt. Denn das dramatischeste Motiv der Sage,

daſs nämlich Siegfried Brünhilde, die er für seinen Freund Gunther erringt, selbst liebt, wurde für Ibsen der Hebel des ganzen Stoffes. Und dieses Motiv haben Wagner wie Hebbel verschmäht. Ibsen macht aus den Göttern und Halbgöttern der Sage nordische Helden von irdischem Maß. Er ändert auch die Namen, Brünhild heißt Hjördis, Krimhild heißt Dagny. Hjördis ist die Pflegetochter, Dagny das Kind des isländischen Landsassen Örnulf. Die beiden Wikinger, Sigurd und Gunnar, kommen nach Island. Beide verlieben sich in Hjördis, aber indes Sigurd das Geheimnis seiner Liebe wahrt, offenbart sich ihm Gunnar und bittet ihn, namens der Blutbrüderschaft, die sie verbindet, die Probe für ihn zu bestehen, die Hjördis von dem Manne verlangt, der um sie wirbt. So geht denn Sigurd hin und tödtet den riesigen Eisbären vor Hjördis Kammerthür, erringt in Gunnars Rüstung die Maid und trägt sie am nächsten Morgen auf Gunnars Schiff. Er selbst aber freit um Dagny, die er dann von ihres Vaters Hofe entführt. Man sieht, daſs Ibsen hier in der Sage seine Lieblingsmotive vorfand. Sigurd steht im Drama, das jahrelang nach diesen Ereignissen in der Heimat der Wikinger spielt, immer noch zwischen den beiden Frauen, zwischen Hjördis und Dagny, zwischen dem Gestern und Heute, und diese beiden Frauen sind die typischen Gestalten des Tages und der Nacht, der Gewalt und der Milde, der Sonne und des Mondes. Und zwei Ehen zeigt uns der Dichter, die beide in Jammer und Elend enden, denn sie sind auf Lüge gegründet. Sigurd und Hjördis waren für einander bestimmt, Hjördis „Beruf“ wäre es gewesen, Sigurd berühmt zu machen über alle Lande, so wie es Sigurds Beruf gewesen wäre, das Weib, das er liebte und dessen Liebe er blind nicht merkte, sich selbst zu erringen. Aber er ließ sich durch die Freundschaft von seinem Wege abbringen. „Alle guten Gaben kann der Mann seinem treuerprobten Freunde geben — alle — nur nicht das Weib, das er liebt, denn thut er das, so zerreißt er das heimliche Gespinst der Nornen, und zwei Leben sind verspielt.“ Die „Nordische Heerfahrt“ ist eine Tragödie der Freundschaft. Wie Ibsen später über Freundschaft dachte, das wird aus der bekannten Stelle eines Briefes an Brandes klar (6. März 1870): „Freunde sind ein kostbarer Luxus, und wenn man sein Capital für einen Beruf und eine Mission hier im Leben einsetzt, so hat man nicht die Mittel, Freunde zu halten. Das Kostspielige, Freunde zu halten, liegt ja nicht in dem, was man für sie thut, sondern in dem, was man aus Rücksicht für sie zu thun unterläſst. Deshalb verkümmern viele geistige Keime in einem. Ich habe dies durchgemacht, und deshalb liegt ein Theil meiner Jahre hinter mir, wo ich nicht dazu gelangte, ich selbst zu werden.“ Dieser Fluch der Freundschaft, zu dessen Erkenntnis sich Ibsen später durchrang, liegt auf Sigurd. Wo immer später Ibsen Freundschaftsverhältnisse behandelte (man denke nur an die „Wildente“), hat er dies ironisch und satirisch gethan.

Örnulf sucht die Recken auf, um Buße zu verlangen für den Raub der Mädchen. Sigurd leistet sie gern und gibt mehr noch als Örnulf verlangt. Auch Gunnar möchte sich vertragen, aber Hjördis hetzt ihn auf. Schließlich soll bei einem großen Festmahl — von diesem Festmahl als der Centralscene des Stoffes und des Stückes sprachen wir schon — der Friede geschlossen werden. Da aber geschieht das Unglück. Hjördis rühmt ihren Gatten als den stärksten und verhöhnt Sigurd, bis endlich Dagny aufspringt, die das Geheimnis jener Brautnacht kennt, und die Wahrheit in den Saal schleudert. Nun bricht das Verhängnis herein. Zu spät erkennen Sigurd und Hjördis ihre Liebe, dieser Liebe Schuld und Fluch, und da das Leben für sie beide verschlossen ist — wie Frau Margit denkt auch Hjördis daran, über ihres Gatten Leiche sich mit dem Geliebten zu vereinen — will Hjördis mit Sigurd mindestens im Tod vereinigt sein und erschießt ihn mit ihrem Pfeil. Aber im Sterben verräth ihr Sigurd, daſs er Christ geworden ist, und so zieht denn Hjördis auf schwarzem Rosse als Walküre allein in ihren Himmel ein. Die Ironie des

Schlusses hat viele befremdet. Aber diese Art, ein Stück mit einer Pointe zu schließen, ist charakteristisch für den nun reifenden Ibsen. Er liebt es, mit dem letzten Worte das ganze Streben seiner Helden als nichtig darzustellen. Die Menschen können ja nicht anders als sie müssen. Und über sie hinweg geht das Geschick. Sigurd und Hjördis haben nun einmal ihr Leben verspielt, und nicht im Leben, nicht im Tode dürfen sie sich mehr vereinigen. Das Schicksal ist bei Ibsen unerbittlich. Es läſst sich nicht versöhnen.

Emil Reich nennt sehr geistvoll die Scene der endlichen Aussprache zwischen Hjördis und Sigurd einen Kampf zwischen Nietzsche und Schopenhauer, zwischen Lebensbejahung und Lebensverneinung. Dieser Kampf zieht sich aber durch alle Werke Ibsens hin, und ehe er noch mit den deutschen Philosophen bekanntgeworden war, stritten diese beiden Weltanschauungen, die die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts beherrschten, indem sie sich in die Herrschaft der Menschen theilten, in seiner Brust. Nietzsche und Schopenhauer, das sind nur prägnante Namen für die beiden Seelen, die wir bei Ibsen immer im Conflict sehen. Als Pessimismus und Optimismus kämpfen sie schließlich den Kampf um das Individuum zu Ende. Und eigentlich entspringt Ibsens Pessimismus seinem Optimismus genau so, wie die Liebe der Furia, der Eline, der Hjördis aus dem Haſs geboren wird. Wie Hjördis liebt, wo sie hassen sollte, und sich lange über ihr Gefühl keine Rechenschaft gibt — Eis brennt wie Feuer, Haſs wie Liebe — so kann man auch bei Ibsen schwer erkennen, wo tiefster Menschenhaſs und höchste Menschenliebe aneinander grenzen. Die höchste Menschenliebe Ibsens aber gilt immer der höchstentwickelten Persönlichkeit, dem idealen Individuum. Und es hängt mit Ibsens Verehrung der Frau zusammen, daſs es bei ihm nur Frauen sind, die dieses Ideal verwirklichen.

So reckenhaft die Menschen in der „Nordischen Heerfahrt“ auch sind, den Stempel der Ibsen'schen Persönlichkeit lassen sie nicht vermissen. Auch Gunnar ist, wie Bengt, ein Ahne Jörg Tesmans, die brave Dagny werden wir in Thea Elfsted wiederfinden, Hedda ist wie eine Caricatur von Hjördis — wie Hedda den Scandal fürchtet, so stellt Hjördis höher als das Leben den Ruf vor der Welt. Und Lövborg ist eine verbummelte Sigurdnatur. So befremdlich es klingen mag, die ganze „Hedda Gabler“ mag einem als ein Zerrbild der „Nordischen Heerfahrt“ erscheinen. Aus der That, die Gunnar begehen soll, wird hier ein Buch, und auch Lövborg und Hedda waren das vorbestimmte Paar, wie Hjördis und Sigurd. Und nachdem die „Poetischen“ gefallen sind, bleiben die „Prosaischen“ dort Tesman und Elfsted, hier Gunnar und Dagny zurück. Wenn man will, kann man sogar in der Pistole Heddas das Gegenstück zu Hjördis Bogen sehen. Vielleicht ist die Gegenüberstellung dieser beiden Dramen im Geiste des Dichters nicht erfolgt. Dann wäre es nur der Beweis, wie Ibsen immer im Kreise derselben Menschen und Ideen sich bewegt, und wie es immer die gleichen Typen, Conflicte und Motive sind, die ihn beschäftigen und an deren Erkenntnis er rastlos gearbeitet hat.

Als Örnulf alle seine Söhne verloren hat und auch sein jüngster Lieblingssohn auf dem Feste bei Gunnar erschlagen wurde, kann er sich vor Schmerz nicht fassen und verweigert jede Nahrung. Da erinnert ihn seine Tochter Dagny, daſs er ein Skalde ist und seinen Söhnen ein Todtenlied schuldet. Örnulf singt, findet im Gesang sich selbst und seine Stärke wieder. Dieses Motiv hat Ibsen aus der Egilssaga übernommen, aber nur in seiner Äußerlichkeit. Sein innerlicher Kern, daſs die Dichtung dem Schmerze entspringt, daſs Leid und Sorge den Dichter erwecken und erziehen, wird zu einem Lieblingssatze Ibsens, zu einem jener Bekenntnisse des persönlichen Erlebens, an denen seine Kunst so reich ist. Der Schmerz macht den Dichter. Auch Ibsens schlimmste Angriffe auf die Menschen und die Welt entsprangen dem Schmerze über die Menschen und die Welt.

Was die Technik der „Nordischen Heerfahrt" betrifft, so zeigt sie Ibsen schon auf der Höhe der Meisterschaft, wenn auch immer noch das Missverständnis eine trübende Rolle spielt (so bei Thorolfs Tod). Wie immer bei Ibsen, kommt die Aufklärung sehr spät. Erst im dritten Act, erst in der Unterredung zwischen Hjördis und Sigurd erfahren wir von Sigurds Liebe zu Hjördis. Aber wenn auch diese Aufklärung über das eigentliche Motiv des tragischen Verhängnisses so spät kommt, sie kommt weder unerwartet noch überraschend. Die Etappen, auf denen uns der Dichter bis dahin führt, sind, allerdings nur scheinbar, unscheinbare Worte oder auch nur unterdrückte Worte. Das wurde eben von nun an Ibsens größte Kunst: Er zwingt den Hörer, in eine bestimmte Richtung zu schauen, aus der ihm die Erkenntnis kommen wird. Und diesen Zwang übt er mit lauter geringen Mitteln, mit Wendungen, deren tieferer Sinn uns erst später rückblickend klar wird. Wir sind bei Ibsen die ersten Acte eines Stückes hindurch wie auf dem Wege durch einen dunklen Gang. Wir ahnen das Licht am Ende mehr, als sein Schein uns lockt. Aber der Dichter führt uns mit eiserner Hand, wir entkommen seinem Griffe nicht und wir hasten immer aufgeregter vorwärts. Der Höhepunkt der Ibsen'schen Dramen ist der Augenblick, wo wir klar sehen. Da sehen wir auf einmal den ganzen Weg, den die Menschen des Dramas zurückgelegt haben, und von da ab führt der Weg abwärts, der Katastrophe zu. Diese Scene der Klarheit und Klärung ist meistens eine große Aussprache. In dieser Aussprache culminiert Ibsens Technik.

Die „Nordische Heerfahrt" ist der erste Gipfel der Ibsen'schen Kunst. Es ist ein Drama voll Kraft und Mark, mit einer Stimmungsgewalt, wie sie nur Shakespeare geübt hat. Die Bankettscene, die Scene zwischen Hjördis und Sigurd, der Schluss, wo Hjördis kleiner Sohn die Mutter auf dem Wolkenrosse dahinjagen sieht, sind Scenen von so zwingender dramatischer Kraft, wie Ibsen nur wenige geschrieben hat. Die nationale Historie, die von Heimatkunst erfüllte Tragödie, wie sie Ibsen in der „Nordischen Heerfahrt" und in den „Kronprätendenten" schuf, hat nur in den Königsdramen Shakespeares ihre würdigen Vorläufer.



Ibsen im Jahre 1858.

Fünftes Capitel.

Die Jahre, die Ibsen nun in Christiania verbrachte, sind Jahre der Gährung und des Zweifels. Ibsen suchte sich selbst. Nicht mit Unrecht stellen nordische Kritiker wie Axel Garde das Gedicht „Auf dem Hochgebirge“ an die Grenzscheide zwischen Ibsen dem Jüngling und Ibsen dem Manne, bezeichnen es als die Abkehr von der Romantik und die Wendung zum Realismus. In diesem Gedichte nimmt der Poet Abschied von der Mutter und von der geliebten Braut, die sich ihm in der Scheidestunde zueigen gibt, und stürmt hinauf in das Gebirge. Nebenbei will ich hier bemerken, dass dieser Trieb nach aufwärts, in die Berge, zur Höhe empor, das Streben der Ibsen'schen Figuren charakterisiert. Es ist gleichsam der in die Außenwelt projicierte Trieb der Seele nach aufwärts. So wie der Held des Gedichtes „Auf dem Hochgebirge“ stürmt Brand hinauf ins Gebirge, sucht Professor Rubek oben die Erlösung, ja auch der Aufstieg Kaiser Julians aus dem Kellergewölbe, wo er Helios opfert, in den Dom ist ein Gang nach oben. Mutter und Braut verläßt also der Dichter, um oben auf der Höhe des Lebens zu wandeln. Und hier trifft er nun einen Doppelgänger mit hoher bleicher Stirn, sein anderes Ich. Die zwei Seelen in Ibsens Brust kleidet der Dichter in Fleisch und Bein und läßt sie Zwiesprache halten. Der Jägersmann ist der Nüchterne, der Realist, der Pessimist, der Beobachter. Und der Lyriker, zu dem er sich gesellt hat, das ist der Mann der Ideale, der Schwärmer, der Träumer. Aber der bleiche Jäger lehrt den anderen erst das Leben und die Kunst. Er lehrt ihn, sich hier

in der Einsamkeit seine wahre Kraft holen. Und die Einsamkeit, die ist für Ibsen von nun an immer wie für seine Helden ein Born der Stärke geworden. Hier auf der Höhe lernt der Dichter über dem Leben stehen. Das Haus seiner Mutter brennt ab, und die arme Frau kommt in den Flammen um. Aber der bleiche Jäger lehrt ihn auch dieses furchtbare Ereignis „über dem Leben stehend" als Künstler betrachten. Er zeigt ihm, wie malerisch das Mondlicht auf der rothen Glut des Trümmerhausens liegt, und benützt, um den Eindruck besser zu genießen, die hohle Hand als Perspectiv. Ein anderer freit die Geliebte und zieht mit ihr in die Kirche. Aber der Künstlerblick des Dichters ergötzt sich an dem rothen Saume des Brautkleides, das durch die Birkenstämme leuchtet. Und so siegt der Künstler über den leidenden Menschen.

Ich schwang mich auf zu den Höhen des Lichts,
Um die Dinge von oben zu schauen.
Nun bin ich gestählt, ich folg' dem Gebot:
Ich soll auf der Höhe wandern.
Mein Leben im Thal — für immer todt,
Hier oben Gott und ein Morgenroth —
Dort unten tappen die andern.

Was Ibsen auf der Höhe seines Lebens nun lernte, das war jene Grausamkeit der Beobachtung, die ihn für viele seiner Zeitgenossen so „unangenehm" und „peinlich" gemacht hat. Er wurde auf seiner Höhe und in seiner Einsamkeit zum scharfäugigen Betrachter des Lebens unter ihm, der Gesellschaft zu seinen Füßen. Aber dieser Harte und Rücksichtslose hat doch das Lachen nie verlernt. Es ist nicht hell und fröhlich, dieses Lachen, aber umso schärfer und überlegener. Es steckt etwas Diabolisches darin. Und es ist doch immer wieder jenes Lachen, von dem Jean Paul sagte, „es sei noch Schmerz und Größe darin".



Jonas Lie. (Jugendbildnis.)

Ibsen, der sich zur Philosophie der Einsamkeit durchkämpfte, führte aber doch in Christiania ein ziemlich geselliges Leben. Das brachte einerseits seine prononcierte Stellung als nationaler Agitator mit sich, anderseits die Freundesschar, in der er sich bewegte. Damals trat auch Jonas Lie mit Ibsen in Berührung, und Lie hat das Milieu, in dem Ibsen verkehrte, anschaulich geschildert: „Es war ein Kreis von Leuten, die verschieden geartete Interessen hatten und mehr oder minder Büchermenschen waren. Man kam in zwei mit Bücherregalen angefüllten Zimmern Paul Botten-Hansens zusammen, wo das „Illustreret Nyhedsblad" redigiert wurde, ferner im Café L'Orsa oder im Restaurant Peter, von der Gesellschaft selbst die „Petrikirche" getauft. Zu satirischen Wendungen und Sarkasmen gesellten sich Holberg'sche Sprichwörter und Citate; sie wurden versetzt mit Flüchen wie „Gott verdamm' mich" oder „Der Teufel reite die Holländer". Und dadurch bekamen diese landläufigen Flüche eine gewisse classische Feierlichkeit. Bald gehörte ich zu den Intimen des Kreises. Und gleich fiel es mir auch auf, in wie hohem Maße Henrik Ibsen beliebt war und wie er im Grunde als der stille Mittelpunkt der Vereinigung respectiert

wurde. Gab es dort auch noch andere, die ihr Sprüchlein gut zu sagen wußsten, so konnte Ibsen doch wie kein zweiter, wenn er dazu aufgelegt war, seine Zunge wie ein blutiges Rasiermesser handhaben, das zugleich schnitt und zersetzte. An einem Glase Bier nippend und unter pro und contra mit einigen Kameraden ein Tagesereignis oder voll besonderen Vergnügens einen unheimlichen Criminalfall erörternd, konnte er sich allen Argumenten gegenüber nachgiebig und zustimmend verhalten, bis man zum Schluſs der Verhandlung, ihrem letzten Acte, kam. Da auf einmal stößt er jede sociale Rücksicht beiseite und macht sich zum Erstaunen und Grauen aller einen wahren Genuſs daraus, einen kaltberechneten, bluttriefenden Endeffect für das Drama zu ersinnen. Plötzlich sitzt ein anderer Mann da als der allbekannte — es sitzt da der Künstler, der Dramatiker in der vollen Leidenschaft des Producierens. Und in Wirklichkeit hatte seine Umgebung, so verschiedenartige und bedeutende Talente auch darunter waren und so warm und tief man auch in allgemeinen Geistes- und Culturfragen mit ihm sympathisierte, doch nur ein geringes Verständnis für Ibsens künstlerische Absichten. So konnte einer seiner begabtesten und treuesten Freunde ihm nach sorgsamen Erwägungen davon abrathen, die „Kronprätendenten" herauszugeben. Als Dichter führte Ibsen ein einsames Dasein mitten in einer geistvollen Freundesschar. Ich erinnere mich, dasſs er nach einem kleinen Essen in der „Petrikirche" mich einmal beiseite nahm und mir etliches von dem Plane eines Dramas anvertraute. Bei einer effectvollen Scene des ersten Actes verweilte er besonders lange: gerade in dem Augenblicke, da der Champagner schäumend zu den Lippen geführt werden soll, wird das Glas wieder weggerissen. De Gedanke verblüffte mich; ich war nicht Dramatiker genug, den Effect voll zu würdigen."


P. Botten Hansen.

Der Fluch: „Der Teufel reite die Holländer" bezieht sich auf ein Citat aus Holbergs „Jakob von Tyboe": „Schmach über die Holländer, sie haben überall ihre Spione" und wurde ursprünglich vom jetzigen Professor Ludwig Daae auf P. Botten Hansen angewendet, der überall nach literarischen Curiositäten spionierte und wegen seiner Kunst, die verstecktesten aufzustöbern, allgemein bewundert wurde. Botten Hansen wohnte damals in Kaufmann Haslunds Hof in der Rathhausstraße 28. Der jetzige Reichsarchivar Bickel, Professor L. L. Daae und Henrik Ibsen kamen alle Tage. Manchmal erschienen auch Björnson, P. A. Munch und Welhaven. Henrik Ibsen stellte sich pünktlich jeden Nachmittag um zwei Uhr ein. Man gab dem schweigsamen jungen Poeten den Beinamen Gert Westphaler (so heißt der berühmte geschwätzige Barbier in Holbergs Stück). Professor Dietrichson schreibt über den Botten Hansen'schen Kreis: „Vor allem war es Hansens inniges Gemüth, das die rechte Stimmung hervorbrachte. Oft blieb man auch den Abend über bei einem frugalen Male und einem kleinem Glase. Die Conversation drehte sich um alle möglichen Dinge, darunter nicht selten um juridische Fragen. Meistens waren es aber literarische Themen, die aufs Tapet kamen. Mehr als eine Kritik, mehr als eine Abhandlung im „Nyhedsbladet" ist von diesen Gesprächen beeinfluſst worden. Das Verhältnis, das zwischen Hansen und seinen näheren und wirklichen Freunden bestand, hatte niemals etwas von dem an sich, was man Kameraderie oder Bewunderung auf Gegenseitigkeit nennt. Man sagte einander niemals

Complimente in diesem Kreise, im Gegentheil: schonungslose gegenseitige Kritik war an der Tagesordnung, literarische Wechselreiterei kannte man nicht." Jeder Mann aus diesem Kreise wird in Ibsens Werken zahlreiche Reminiscenzen an die Mitglieder der Gesellschaft, ihre Eigenheiten und Gespräche wiederfinden.

Aber trotz der großen Beliebtheit, deren sich Ibsen bei seinen Freunden erfreute, standen sie seinem Schaffen doch fremd gegenüber. Das Verständnis der Öffentlichkeit, insbesondere das der Kritik, war aber ein noch geringeres. Man nannte seine Werke Unkraut und Plunder, ihn selbst eine große Null, der auch die geringste Dosis von Poesie fehle. Man fand, es sei eine Frechheit und eine Anmaßung, dass er sich als nationaler Poet geriere, denn die Werke, die er bisher der nationalen Bühne geschenkt habe, seien nichts als bösester Schund.

In die Zeit dieser Jahre in Christiania fallen zwei Dramen, von denen man sagen kann, das eine schließe die erste Periode des Dichters ab und das zweite sei der Beginn einer neuen Reihe. Mit beiden Stoffen, dem Entwurfe zu dem nationalen Drama „Die Kronprätendenten" und dem Plane der satirischen Gesellschaftsposse „Komödie der Liebe", hatte er sich schon in Bergen beschäftigt. Aber wie er die „Kronprätendenten" liegen ließ, um sich an die Aufführung der „Komödie der Liebe" zu machen, so hatte er früher den Plan zur „Komödie der Liebe", den er in seinen Grundzügen schon während seiner Verlobungszeit ausgearbeitet hatte, beiseite gelegt, um die „Nordische Heerfahrt" zu vollenden.

Die „Komödie der Liebe" ist ein romantisches Vaudeville voll Ironie über die Romantik selbst. Es ist ein Stück voll Witz, Übermuth und Caricatur, dessen tieferns te Grundgedanken aber seine eigentliche Bedeutung ausmachen. Vor allem präsentiert es sich als eine derbe Verspottung der Liebe, die in der Verlobungszeit und in der Ehe immer prosaischer wird. Das Lächerliche des vor aller Augen producierten Verlobungsglückes, das von Tanten und Verwandten gehätschelt wird, die Prosa des Lebens im Kampfe mit der Poesie der Liebe, das ist der Stoff des äußerlichen Lustspieles. In dieses Lustspiel stellt der Dichter nun ein Paar, das ihm am Herzen liegt. Der Dichter Falk ist er selbst, und wen er unter Schwanhilde meint, das werden wir bald erkennen. Der Stürmer und Dränger Falk fasst eine Leidenschaft zu der tapfer ihr eigenes Selbst und ihren eigenen Weg suchenden Schwanhild. „Sei mein einen Sommerlang," ruft er ihr zu. Aber darauf geht sie nicht ein. Und so entschließt sich denn der Dichter, sich mit der Geliebten zu verloben. Nach einer großen Rede Falks gegen die Lüge der Gesellschaft, im Überschwang des Stolzes auf den Geliebten, in Glück und Leidenschaft fällt Schwanhild dem Dichter um den Hals, und das Verlöbnis ist geschlossen. Und nun geschieht das Wunderbare. In der Gesellschaft befindet sich ein kluger, ruhiger, welterfahrener Kaufmann, Herr Goldstadt. In voller Kenntnis der Sachlage oder, besser gesagt, der Herzenslage der beiden, in Gegenwart Falks wirbt er um Schwanhild. Er stellt ihr vor, was eine ruhige, vernünftige, auf beiderseitigem Vertrauen gegründete Ehe ihr für Vortheile biete und wie rasch die große Liebe auszubrennen pflege. Schwanhild möge sich die Sache gut überlegen und dann wählen. Das Geld solle dabei gar keine Rolle spielen, denn falls sie sich für Falk entschiede, wolle er beide wie seine Kinder behandeln und als Erben seines großen Vermögens einsetzen. Er geht, und die beiden Liebenden bleiben verdutzt und betroffen zurück. Und das Ende ihrer Überlegung ist, dass Schwanhild sich für Goldstadt entscheidet und Falk in die Ferne zieht.

Als Schluss des wie eine kecke Posse angelegten Stückes ist diese Wendung mehr als sonderbar und befremdlich. Aber sie wird uns klar und natürlich, wenn wir tiefer in die Psychologie und damit auch in die Symbolik des Stückes eindringen. Falk ist Ibsen.

Nie war sein Bekenntnis offener, freimüthiger, selbstbewusster. Er ist der Mann, der für die Wahrheit rüstet, der zeigt, was Persönlichkeit vermag.

Soll sich Persönlichkeit im Kern enthüllen,
Muss sie selbständig, wahr und frei dastehen.

Die wahre Freiheit wird sich Falk, wie Schwanhilde prophetisch verkündet, erwerben, wenn er einsam steht. Und frei sein bedeutet für Falk gerade das thun, wozu wir uns berufen fühlen. Trieb und Beruf sind ihm gleichbedeutend. Sein Beruf aber ist es, ein „Ideenhahn" zu sein, gegen die Lüge, das schwüle Kalkgrab, das alles zu Leichen macht, gegen die Lügner, die ihre eigenen Gläubiger sind und das Leben zur Harlekinade stempeln, zu kämpfen, zersprungenes Glück nicht mit Lügenbrei zu kitten, Messing nicht für Gold auszugeben. Sein Beruf ist es, durch Leidenschaft, auf die der Schmerz sein reinigendes Siegel drückte, seine Dichterkraft zu läutern und, aus der langen würdelosen Haft der Gesellschaft, ihrer Sitten, Vorurtheile und Convenienz sich befreiend, sich zum auserwählten Adelsmenschen zu entwickeln.

Ein Mann soll Bürger seiner Tage sein,
Doch auch zugleich ihr Bürgerleben adeln.

Bisher hat Ibsen-Falk aus Büchern gelernt, nun aber stürzt er hinaus in das Leben. Er kennt keine Compromisse. Er streut der Wahrheit Saat, wenn auch sein Fuß des Nächsten Glück zertritt. So kündigt sich der unbarmherzige Mann der Devise: „entweder-oder", „alles oder nichts" stürmisch an. „Der Falk, und nicht umsonst hat der Dichter diesen Namen für sich gewählt, steigt nur, wenn er dem Wind entgegenfliegt. In der Opposition liegt die Stärke seiner Kämpfernatur, die nur im Krieg und Streit sich wohl fühlt.

Mein Banner soll doch fliegen,
Mein guter Stahl soll dieser gleißnerischen
Gesellschaftslüge durch die Rippen zischen,
Soll diesen Euch so theuren Giftbaum fällen.

Um aber das zu können, heißt es, sich dem Leben weihen.

Papierene Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben.

Den Fluch über den, der diesen Satz nicht beherzigt, soll Irene über den „Dichter" Rubek sprechen. Vorbei ist für Ibsen-Falk die Zeit der schwärmenden Romantik, „der Isolirpact zwischen Mensch und Wolke". Vorbei die Zeit, da er sich aus Büchern Anregung holte.

Der grauen Stubendichtung sei entstrebt,
Im Freien draußen sei mein Lied gelebt,
Die Gegenwart, sie zittre meinen Streichen,
Ich oder die Lüge — eins von uns soll weichen.

Aber dieses ganze, den Kampf gegen Lüge und Corruption kämpfende Leben weiht der Dichter seinem Vaterlande. Norwegens Jugend rüstet zur Attaque, und er ist ihr Führer und ihr Fahnenträger. Und als Symbol seines Vaterlandes tritt ihm das Mädchen mit dem Walkürennamen, dem Namen aus der alten Sage, Schwanhild, entgegen. In der wunderschönen Abschiedsscene, wo sich Schwanhild, wie später die „Frau vom Meer", in freier Wahl, unter voller Verantwortung entscheiden soll, klingt das Motiv

der Jugendgedichte, daſs die Stunde des Glückes durch Verlängerung nicht entweiht werden soll, klingt der immerwährende Glauben Ibsens, daſs nicht in der Freiheit, sondern im Kampf um die Freiheit das Erhebende und Erlösende liegt, klingt vorahnend Brands erschütternde Lebensweisheit an: „Ewig bleibt dir nur Verlor'nes." Hat Schwanhild ihren Dichter für die Zeit verloren, so hat sie ihn dafür auf Ewigkeit gewonnen. Sie opfert ihren Traum — wie ein Orgelpunkt tönt das Opfermotiv durch die Scene — damit der Dichter sein Lebenswerk vollführen, seinen Beruf erfüllen könne. Dieser Beruf läſst sich hier in einem Worte fassen: Empor! Zu ewigen Gedichten soll er steigen, sich selbst und die Menschen damit adeln, daſs sie bei allem, was sie thun, ein Ideal vor Augen haben. Und dieses sichtbare Ideal soll er errichten. Ein schweres Amt, denn es legt dem, der es auf sich nimmt, das Kreuz auf die Schultern mit der Inschrift: Kämpfe und entsage. Nein, zu Hause bleiben, in friedlicher Ehe, auf heimatlicher Scholle, im engen Kreise, im umfriedeten Bezirke, das war nicht Falks, das war nicht Ibsens Aufgabe. Er muſste fort, ins Weite, auf die Höhe, um als Künstler, der über allem Menschlichen steht, von dem er sich blutenden Herzens losgerissen, als Mann auf dem Hochgebirge zu seinem Volke, zu seinem Lande zu sprechen. Zu Hause bleibt die Philistergesellschaft, die „Jähr- um Jährlein ihr Geschlecht mit jungen Strohmännern vergnügt vermehrt sieht". Und einmal wird Falk, der als Biene ausgeschwärmt ist, „der Heimat Blütenstaub der Königin und Mutter wiederbringen". Jetzt aber schwingt er sich empor und fort zu tausend Möglichkeiten. Und seinem geliebten Lande, dem Lande Norwegen, seiner geliebten Schwanhild, wie das junge und frische Norwegen im Stücke heiſst, ruft er die letzten Worte zu:

Mein Frühlingslied, Gott segne dich!
Wo ich auch bin — mein Werk soll dich umschweben.

Er läſst es daheim in sicherer Hut, denn Goldstadt ist die Verkörperung der ruhigen, vernünftigen Entwickelung. So betrachte ich die „Komödie der Liebe" und so ergreift mich ihr Schluſs, denn ich fühle, wie stark des Dichters Herz pochte, als der Gedanke in ihm zu reifen begann, sich von allem loszureiſsen und seiner Heimat Valet zu sagen. Der Gedanke, der im Gedicht „Auf dem Hochgebirge" ihm nur als Gleichnis gekommen war in Form einer fictiven Gebirgswanderung, nahm nun reale Form an, und während der Ausführung der „Komödie der Liebe" begann Ibsen ihm näherzutreten. Es ist leicht möglich, daſs der Dichter an die große Symbolik der Schluſsscene im Anfang gar nicht dachte, und daſs er erst mitten im Schreiben dieses Bekenntnis — ein Bekenntnis mehr zu dem vielen Persönlichen in der Figur des Falk — hineingeheimniſst hat. Das scheint auch daraus hervorzugehen, daſs in der ganzen Führung des Stückes gegen Ende zu eine gewisse Unsicherheit eintritt, und der Ernst, aus der Tiefe hervorquellend, das leichte, lustige und lustige Gewebe zu heftig beiseite drückt. Falk spricht in einem wunderschönen Bilde, den Kampf der zwei Seelen in ihm beschreibend, von einem Lautenspiel in seiner Brust, das, wie die norwegische Zither, zwei übereinandergespannte Saiten hat.

Die oben tönt von jeder Lebenslust,
Doch drunter zittert's heimlich tief und bang.

Es gibt kein Drama Ibsens, wo man nicht dieses seltsame Saitenspiel, bald im Accord, bald disharmonisch hörte.

Die „Komödie der Liebe" ist eigentlich eine Tragikomödie der Liebe. Dazwischen läuft als Einschlag die an Komik mannigfacher Art reiche Posse der „Verliebten". Die wahre Ehe, für deren Gröſse und Heiligkeit Ibsen immer einsteht, die er beispielsweise im „Brand" verherrlicht hat und deren Verfehlung seine Helden wie Sigurd, Rubek,

Helmer bitter büßen, ist die Ehe, gegründet auf Kenntnis der eigenen und der Persönlichkeit des Gatten, gegründet auf der Überzeugung, dass ein gemeinsamer Weg vor beiden liegt, den beide gemeinsam, sich stützend und unterstützend, gehen können, nein, gehen müssen, und wo die Merksteine Opfersteine sind. Von dieser Ehe ist in dem Stücke nicht die Rede. An ihren Eingang hat Ibsen auch niemals die Liebe, die Sinnenliebe gestellt. Die Liebe, die Ibsen als das Höchste darstellt, hat mit den Sinnen nichts gemein. Und wo die Sinne in das Leben seiner Männer und Frauen einbrechen, bringen sie ein sündiges, die Reinheit schädigendes Element mit sich. Auch das ist ein Überrest christlicher Weltanschauung, den



Camilla Collett als 18jähriges Mädchen nach einem von ihrem Vater gemalten Aquarell.

Ibsen wohl im Blut hat. Und diese Anschauung verträgt sich sehr wohl mit dem Princip der Entsagung, das Ibsen, der Apostel, predigt.

Eine starke Anregung zur „Komödie der Liebe" hat Ibsen sicherlich von dem Romane der Frau Camilla Collett: „Die Töchter des Amtmanns" erhalten, der in seinen äußerlichen Contouren in seinem Kampfe gegen die Lächerlichkeiten des Brautstandes mit dem Stücke große Ähnlichkeit hat. Frau Camilla Collett, Wergelands Schwester, eine Freundin von Ibsens Frau, war die erste energische Vorkämpferin der Frauenbewegung im Norden, und ihr Kampf galt vor allem der Convenienzehe. Die Liebesehe war ihr Ideal. Nun könnte es bei dem ersten Anblick so erscheinen, als sei die „Komödie der Liebe" ein Plaidoyer zu Gunsten der Convenienzehe, denn Goldstadt und Schwanhild werden ein Paar. Aber eine auf Vernunft, Überlegung und vor allem auf Selbsterkenntnis, wenn auch ohne flammende Leidenschaft geschlossene Ehe — auch Agnes und Brand lieben sich nicht im landläufigen Sinne, als

sie ein Paar werden — ist für Ibsen durchaus keine Convenienzehe. Das, was er bekämpft und wie den Tod hasst und was auch Frau Collett verdammte und verfluchte, ist die Kaufehe, wo Geld oder Vortheil irgendwelcher Art, also Egoismus und nicht Mutualismus den Ehebund schließen. Ibsen war es vorbehalten, in der Frauenbewegung des Nordens mit „Nora“ noch ein großes Wort zu sprechen.

Nicht nur in manchen Äußerlichkeiten hat Ibsen sich von Frau Collett anregen lassen; die große berühmte Rede auf den Thee, die Falk hält, hat Ibsen bei Frau Collett in ihrem Umrisse schon vorgefunden. Bei ihr fand er das schöne Gleichnis, dass der echte Thee so wie die echte Liebe gar nicht zu uns kommt, denn was für den Thee Karawanen, Wüste, Meerfahrt, Zollplackerei u. s. w. bedeutet, durch welchen langen Process der Thee sein Aroma verliert, das ist für die Liebe der lange Weg durch alle möglichen Ämter, Behörden u. s. w. Was in der Ehe dann an Liebe consumiert wird, hat längst kein Aroma mehr. Ibsen machte aus diesem Stoffe eine von Witz und Laune funkelnde Rede, ein köstliches Juwel in der reizvollen Fassung des an Liebenswürdigkeit unübertrefflichen Stückes. Ibsen hat zuerst versucht, es in Prosa zu schreiben. Den Plan hatte er schon 1858 entworfen. Im Jahre 1860 gieng er an die Ausführung. Im ersten Entwurfe hieß die Komödie „Swanhild“. Von diesem Prosamanuscript wurden 2½ Acte geschrieben. Dann brach der Dichter die Arbeit ab und nahm sie im Sommer 1862 in Versen wieder auf. Das Scenarium blieb das Gleiche. Nur die Namen wurden einigermaßen geändert.

Als das Stück Sylvester 1862 als Neujahrsgabe des „Illustreret Nyhedsblad“ erschien (das Blatt hatte ihm hundert Thaler Honorar für alle Verlagsrechte gezahlt), war die Enttäuschung allgemein. Sogar Ibsens beste Freunde schüttelten den Kopf und vermissten mit höchlichem Bedauern jegliche Spur von idealem Denken. Wenn schon die Freunde so urtheilten, kann man sich leicht denken, was das Publicum und die Kritik sagte. Es gab ein furchtbares Geheul der Entrüstung allenthalben; man war empört, dass Ibsen es sogar gewagt hatte, einen Geistlichen zu carikieren, man fand das Stück unfein, unsittlich, unwahr und unmöglich. Ein Recensent (A. Falkman) meinte: „Selten hat wohl ein Dichter sich selbst so auf den Mund geschlagen.“ Es gab keinen im ganzen Lande, der imstande gewesen wäre, diesem an Launen und Ironie überreichen Kunstwerke in seinem funkelnden, schimmernden, blitzenden Versgewande gerecht zu werden.*

Die meisten Angriffe, die gegen Ibsen gerichtet wurden, waren aber durchaus nicht objectiver Natur, sondern trugen einen ganz persönlichen Charakter. Sie waren von Neid und Bosheit dictiert und entsprangen dem Klatschbedürfnisse der Stadt, die, wenn auch ein rasch emporsteigendes Centrum, alle bösen Eigenschaften eines Krähwinkels an sich hatte. Die norwegischen Dichter sind darüber einig und haben Christiania in dieser Beziehung zur Genüge charakterisiert. „Christiania,“ sagt Jonas Lie, „eine Stadt ohne Stil, ein kleinstädtisches Loch ohne die Intimität einer Kleinstadt, eine Hauptstadt ohne hauptstädtisches Leben. Allüberall eine hoffnungslose Nüchternheit; nichts als die abgebrauchteste und schrecklichste Banalität allerorten.“ Ibsen fühlte sich so unbehaglich wie möglich. Dazu kam, dass das unter seiner Leitung stehende Norwegische Theater immer schlechter gieng, bis es im Jahre 1862 sperren musste. Nun wurde Ibsen allerdings als „ästhetischer Consulent“ an das Christiania-Theater berufen, um dort die eingereichten Stücke zu lesen und zu beurtheilen, Regie zu führen und Inscenierungen zu leiten. Aber auch dieses Theater stand auf so schwacher finanzieller Grundlage, dass das ihm ausgesetzte Gehalt von zwölfhundert Kronen jährlich nie ausbezahlt werden konnte. Zu seinem Ärger über

* Das Stück musste lange warten, ehe es auf die Bühne kam. Die erste Aufführung fand am 24. November 1873 am Christiania Theater statt. Die erste deutsche Aufführung wagte das Berliner Belle-Alliance-Theater im December 1896.

die hämische, dumme Kritik, zu seiner Verbitterung gegen die kleinlichen, bornierten, klatschsüchtigen Mitmenschen traten nun auch materielle Noth und schwere Existenzsorgen. Ibsen gerieth immer tiefer in Schulden, und was ihm wohl das Peinlichste war, er, der immer so sauber und nett einherzugehen pflegte, musste sich mehr als schäbig kleiden und sah aus wie ein „herabgekommenes Genie“. Seine Freunde hätten ihm gern geholfen, aber sie hatten selbst nichts, und so beschränkten sie ihre Hilfe darauf, seine Gesuche um ein Dichtergehalt oder um ein Reisestipendium aus Staatsmitteln zu unterstützen. Just als er die „Komödie der Liebe“ schrieb, hatte er zum erstenmal um ein Reisestipendium angesucht, aber man war über seine Bitte mit Stillschweigen hinweggegangen. Nun bemühten sich seine Freunde, ihm irgendwo einen Posten zu verschaffen. Etwa bei der Zollbehörde. Aber nicht einmal das schien realisierbar. Er erhielt allerdings einen kleinen Staatsauftrag. Er sollte im Gebirge Volkslieder sammeln. Aber dieser Auftrag war keineswegs geeignet, seinen Mann zu ernähren. Durch kgl. Resolution vom 24. Mai 1862 erhielt er 110 Speciesthaler für eine zweimonatliche Reise und im nächsten Jahre 100 Thaler für den gleichen Zweck. Ibsen sammelte sehr eifrig und beabsichtigte auch ernstlich, das besonders in Söndmöre gefundene reiche Material gründlich zu bearbeiten und in Chr. Tönsbergs Verlag in Buchform herauszugeben. Aber diese Absicht wurde nicht zur That. Einige Proben seiner folkloristischen Studien, so der „Mordwald im Nordfjord“, „Lars Thormodsens Mitleid“, „Der Zauberpfeil“, „Der Teufel im Fluss“ erschienen im „Illustreret Nyhedsblad“ 1862. Prof. Daae hat sie dann in seine Sammlung norwegischer landschaftlicher Sagen aufgenommen. Auf eine neuerliche, von tiefster Noth dictierte Bitte Ibsens um eine Dichtergage oder um ein Stipendium meinte ein maßgebendes Mitglied der Commission, „die Person, die die „Komödie der Liebe“ geschrieben hat, verdiene Stockprügel, aber keine Unterstützung“. Trotzdem erhielt Ibsen schließlich nach endlosen Gängen die Dichtergage zugebilligt. Das geschah im August 1863; sechs Wochen später war sein neues Stück „Die Kronprätendenten“ vollendet. Den Entwurf hatte er schon im Jahre 1858 gemacht. Das Stück heißt im Original „Kongs-Emnerne“ — das heißt Königsmaterie (eigentlich das Holz, aus dem Könige geschnitzt werden). Es ist merkwürdig, dass Ibsens Freunde in der Petrikirche an ihn das stricte Verlangen stellten, den national klingenden Titel in „Kronprätendenten“ umzuwandeln, welchem Verlangen sich Ibsen, wie Lie erzählt, hartnäckig widersetzte.

Den Stoff seines Stückes schöpfte Ibsen aus der um das Jahr 1263 geschriebenen Hakon Hakonssons-Sage des Sturla Thordsson. Das Stück behandelt den Kampf der beiden Thronbewerber Hakon Hakonsson und des Jarl Skule um das norwegische Reich. Hakons Mutter Inga besteht die Feuerprobe für ihres Sohnes Recht auf die Thronfolge, und Hakon, dem wegen seines offenen, freien, sicheren, wahrhaft königlichen Wesens alle Herzen zufliegen, wird auf dem Thing zum König gewählt. Seinem Nebenbuhler Skule überläßt er das Reichssiegel, und um ihn ganz zu versöhnen, erhebt er Skules Tochter Margarete zur Königin. Aber der Ehrgeiz läßt Skule keine Ruhe, obwohl ihm Hakon den dritten Theil des Reiches und den Herzogstitel gegeben hat. Es kommt zum Bürgerkrieg. Zuerst siegt Skule, aber dann wird er geschlagen, sein Heer versprengt, er selbst von den wüthenden Bürgern niedergemacht. Zwischen diesen beiden Kämpfern steht als die eigentliche Achse des Dramas der Bischof Nikolas. Seine teuflische Bosheit wirrt die Fäden des Dramas. Er ist es, der den Brand in Skules Seele schürt, ihm den Zweifel an Hakons Rechtmäßigkeit einimpft. Denn er weiß um das Geheimnis von Hakons Geburt. Hakon soll als Kind vertauscht worden sein, und es ist sehr die Frage, ob der Mann, der auf dem Throne sitzt, wirklich Ingas Sohn oder ein Häuslerkind ist. Nur ein Pfarrer, der damals in Nikolas' Auftrag die Vertauschung hätte vornehmen sollen,

weiß die volle Wahrheit. In einem Briefe hat er sie niedergelegt, und diesen Brief hält in seiner Todesstunde Bischof Nikolas in Händen. Er hat einmal dem Skule geschworen, ihm diesen Brief, wenn er ihn je bekommen sollte, zu übergeben. Nun ist der Brief da, der Tod steht vor der Thür, und wenn der Jarl die Wahrheit erfährt, dann wird nach Nikolas' Tod Friede im Lande sein. Ist Hakon der echte König, dann wird Skule, der ja eigentlich durch und durch loyal ist, sich beugen, und ist Hakon ein falscher König, so würde die Verkündigung der Wahrheit genügen, um Hakon zu stürzen. Aber Nikolas will nicht den Frieden. Er will den von ihm gesäeten Zwist als perpetuum mobile hinterlassen, er will, ewig schürend und hetzend, auch als Todter noch zwischen den Mächtigen im Lande stehen. So spielt er denn dem Herzog Skule den geschlossenen Brief in die Hände, unter dem Vorgeben, es sei ein Verzeichnis seiner Feinde. Und dann, als empfände er Reue darüber, seine Feinde der Rache des Herzogs überantwortet zu haben, bittet er Skule, das Papier zu verbrennen. Und so geht das Document, das einzig imstande gewesen wäre, die Wahrheit klarzustellen, in Flammen auf.

Dieser Bischof Nikolas ist wohl einer der gewaltigsten Bösewichte, die je ein Dichter auf die Bühne gestellt hat. Feigheit, Neid und Niedertracht wirken seine Entschlüsse; weil er, von der Natur verpfuscht, kein Großer werden konnte, soll es neben ihm und nach ihm keinen Großen im Reiche geben. Er hasst, weil er nicht lieben kann. Er thut das Böse, um des Bösen willen, aus Freude an der Schlechtigkeit, aus Freude, dass er Unglück und Hader über das Land bringt. Aber in dieser Verruchtheit, in diesem höllischen Geiste steckt eine imponierende Kraft. An Größe der Conception, an Schärfe der psychologischen Verfassung überragt Nikolas noch Richard III. Wie denn in den „Kronprätendenten“, die Heinrich Bulthaupt mit vollstem Recht eines der hervorragendsten Dramen der Weltliteratur nennt, Ibsen als Ebenbürtiger neben Shakespeare, ja vielleicht in manchem über ihm steht.

Die Sterbescene des Bischofs Nikolas, für mich und wohl für jeden, der sie je auf der Bühne gesehen hat,* eine der gewaltigsten Scenen des Theaters überhaupt, beginnt den dritten Act. Und hier wird eigentlich erst das Problem gestellt, wird Skule zum Zweifler an Hakons Recht und an seiner eigenen Berufung. Das ist die Ibsen'sche Technik, die wir immer beobachtet haben. Aber die Klarheit, die wir gewinnen, ist nur eine Klarheit über die mitspielenden Charaktere, über Skules Wesen, über Hakons Natur und über Nikolas' teuflisches Ingenium. Die Klarheit über das äußerliche Problem — ob wirklich Hakon Hakonsson Ingas Sohn sei — gibt uns der Dichter nicht. Dafür hat er zwei Gründe. Erstens stellt er immer und überall die innerliche seelische Tragödie über alles äußere Geschehen, und zweitens pflegt er in seiner mystischen, das Geheimnis um des Geheimnisses willen liebenden Art, in seinen Stücken eine schwebende Räthselfrage anzubringen, deren Schleier er nicht lüftet, vielleicht weil er selbst nicht weiß, was dahinterliegt. Ist Hakon der geborene König? Werden Nora und Hellmer sich wieder vereinigen? Wird Frau Alving ihren Sohn vergiften? Ist Hedwig Ekdals oder Werles Kind? „Zeichen steht gegen Zeichen,“ wie es im „Kaiser und Galiläer“ und in der „Frau vom Meer“

* Die erste Aufführung des Stückes fand am 11. Jänner 1871 am königlichen Theater in Kopenhagen statt. Die Meininger brachten das Stück nach Berlin, wo die Première (3. Juni 1876) die überhaupt erste Darstellung eines Ibsen'schen Dramas auf einer Berliner Bühne bedeutete. Die Kritik war recht kühl. Frenzel vermisste „die eigentlich dramatische Wirkung, das Durchschlagende“. (Über die Stellung der Berliner Kritik zu Ibsen, ihre Wandlung und Häutung, über das reifende Verständnis im Theaterpublicum, das sich erst mühsam zur Anerkennung des Dichters durchrang, vergleiche die hübsche, überaus lehrreiche Schrift von Philipp Stein: „H. Ibsen, Zur Bühnengeschichte seiner Werke.“) In Wien wurden „Die Kronprätendenten“ in mustergiltiger Darstellung am 11. April 1891 zum erstenmal am Burgtheater gegeben. Der Dichter war anwesend. Bei dem der Aufführung folgenden Bankett feierte Prof. Minor Ibsen als den größten lebenden Dramatiker.

heißt. Es ist nutzlos, diesen Räthseln nachzuspüren. Wenn ich sie in Ibsens Werken finde, dann ist es mir, als stecke in Ibsen, diesem Mephisto im Priestergewand, wie ihn Fritz Mauthner genannt hat, auch etwas vom Bischof Nikolas. Bischof Nikolas hat den Brief, der des Räthsels Lösung birgt, selbst nicht gelesen. Was darin steht, soll immer Geheimnis bleiben, und das Pro und contra wird das Perpetuum mobile bedeuten. Solche Räthsel werfen ihren unheimlichen Schatten in den klaren Bau der Ibsen'schen Technik, einen Bau, der am Schluss eines jeden Werkes bis auf den kleinsten Winkel durchleuchtet ist.

Hakon weiß nichts von der Existenz des Briefes und des ganzen Geheimnisses. Er ist für Ibsen der Typus des glücklichen und starken Menschen. Er ist eine Sigurdnatur, die ihren Weg nicht verfehlt hat und die ihren Beruf kennt und vollführt. „Der glücklichste Mann“, sagt Nikolas, „ist der größte Mann. Der Glücklichste vollbringt die größten Thaten — er, den die Forderungen der Zeit wie Flammen packen. Sie erzeugen ihm Gedanken, die er selbst nicht fasst, weisen ihm den Weg, dessen Ziel er nicht kennt, den er aber wandelt und wandeln muss, bis er den Jubelschrei des Volkes hört — und mit weitaufgerissenen Augen sieht er sich um und erkennt voll Verwunderung, dass er ein großes Werk vollbracht hat.“ * Das heißt also mit andern Worten: das Glück liegt im Instinct, der Gottbegnadete findet seinen Weg und vollführt seine Mission, ohne sich beides erkämpfen und erstreiten zu müssen. Hakon ist solch ein echtes Kind Gottes. Keinen Augenblick schwankt und zögert er. Er weiß von vornherein, was er will, und er weiß, dass er auch kann, was er will. Dieses Wissen, dieser Glaube an sich selbst ist der Stärkegürtel, des Glückes Hauptsache. Um aber stark zu sein, muss man frei sein. Um frei zu sein, muss man allein stehen. Und so schickt der König alle fort, die ihm allzutheuer sind, und geht den Weg zur Höhe. Je mehr ihn Skule bekämpft, desto größer und stärker erscheint er. Wie Ibsen und all seine Lieblingshelden ist er der Falke, der die Wolken zertheilt und gegen den Wind fliegt. Die Opposition weckt seine Gaben. Der größte Mann, lehrt Ibsen, ist der Mann seiner Zeit, der Mann, der das thut, was die Zeit verlangt, der die Mission der Zeit auf seinen Schultern trägt. Die Größe Hakons liegt in seinem Königsgedanken. Er will aus dem Reiche ein Volk machen; er will, dass alle seine Unterthanen sich als eins fühlen, dass sie alle bei sich selber wissen, dass sie eins sind. Dieser Gedanke, den Hakon ausführen soll, bekundet, dass er der rechte König seines Landes und seiner Zeit ist. Aber dieser Gedanke gibt Ibsens Stücken auch seine schlagende actuelle Kraft. Seit Jahren beschäftigte Ibsen die sogenannte großskandinavische Bewegung, das Streben nach einer geistigen Einigung der nordischen Reiche. Und der Gedanke, dass im Volk, in der Einigung des Volkes, nicht in den Staatengebilden die Macht stecke, beherrscht politisch das ganze ausgehende XIX. Jahrhundert. Italien und Deutschland haben Hakons Königsgedanken verwirklicht. Er lebt in der panslavistischen Bewegung und in allen volklichen Strömungen, die unsere heutige Politik kennzeichnen.

Da Skule an seinem Siege schon verzweifelt, will er Hakons Königsgedanken stehlen. Er gibt ihn als seinen eigenen aus, geht aber an dieser Lüge zugrunde. Wie Skule sich Hakons Idee anmaßte, so hat Gunnar Sigurds That als seine eigene ausgegeben; beide bauen auf eine Lüge, beide gehen an der falschen Mission zugrunde. Indes Hakon tief und warm seinen Beruf und seine Pflicht fühlt, schwankt Skule, eine Beute aller Zweifel. Wie Frau Inger, ist er ein Nachkomme Hamlets, der nicht der That

* Ludwig Speidel erinnert dieser Satz an das Wort eines anderen glücklichen Großen, an das Cromwells: „Wenn man nicht weiß, wo man hingeht, kommt man am weitesten“, ein Wort, das sogar lange vorher in Shakespeares „Was Ihr wollt“ (II. 4) der Narr ausgesprochen.

gewachsen ist, die er auf sich genommen hat. Er hat nicht den Muth, zur rechten Zeit alle Brücken abzubrechen bis auf eine. Er will sich zur Klarheit über sich selbst und seinen Weg durchringen und kommt aus dem Nebel nicht heraus. Wie das ganze Stück um die Todesscene des Bischofs kreist, so ist die Scene zwischen Skule und dem Skalden die Achse der Tragödie des Ehrgeizes, deren Held Skule ist. Denn drei Dramen sind in den „Kronprätendenten“ mit wunderbarer Kraft in eins verschmolzen: die Tragödie des Neides (Nikolas), die Tragödie des Ehrgeizes (Skule), das Mysterium der Sendung (Hakon).

Nach dem ersten Siege Skules tritt ein Sänger in die Halle, und in einem tiefen und weisen Gespräche erörtern Skule und der Skalde Sängerberuf und Königsberuf. Wieder klingt das Motiv an, dass die Gabe des Leides den Dichter begnade. „Ich empfieng die Gabe des Leides, und da ward ich Skalde,“ spricht der Sänger. Aber auch der Zweifel, wenn er stark und gesund ist, weckt den Dichter. „Fragen ist mein Amt,“ hat Ibsen anderswo gesagt, und seine Fragen weckte der Zweifel. Aber er fühlte sich als Zweifler stark und gesund. Der ungesunde Zweifler, „der an seinem eigenen Zweifel zweifelt“, das heißt, der nicht weiß, ob er ein Recht zu fragen hat, der nicht weiß, ob er zweifeln dürfe, das ist der Todgeweihte, wie Skule einer ist. Und weiterhin lehrt der Skalde den Mann, der auf angemaßtem Königsthrone vor ihm sitzt: Der Glaube macht es aus. Man muss an seinen Königsberuf, an seinen Dichterberuf glauben, sonst ist man weder König noch Dichter. Und dann müssen auch die andern an einen glauben. Die Liebe, die Ibsen immer verherrlicht hat, ist nichts wie ein starker Glaube. Und jeder Zweifel wird den Glauben nur neu stärken, denn auch er ist ein Falke, der gegen den Wind fliegt. Die größte Sünde begeht aber, wer den Glauben, also die Liebe, in sich oder in einem andern tödtet. Diese Sünde wird nicht verziehen. Skule bietet dem Skalden die Krone Norwegens als Erbe, wenn er das Dichten aufgeben und für sein (Skules) Lebenswerk leben wolle. „Nein, Herr,“ sagt der Skalde, „das hieße die Krone zu theuer erkaufen.“ „Besinne dich,“ ruft ihm Skule zu, „es ist mehr, König als Dichter zu sein.“ „Nicht immer,“ antwortet der Skalde. Schiller ließ den König neben dem Dichter gehen. Für Ibsen steht der Dichter allein auf der Menschheit Höhen.

Die Frauen, die in den „Kronprätendenten“ eine Rolle spielen, sind alle vom Stamm der Aurelia. Ingebjörg, die auf Skule, der sie verlassen hat, wartet wie Solveig auf Peer Gynt, spricht es aus, was das Los dieser entsagenden Dulderinnen ist: ein Leben der Opferfreudigkeit und demüthigen Unterwerfung. Aber dieses Leben vergoldet die Liebe, das heißt der Glaube. Die höchste Verkörperung dieser idealen Frauengestalt wurde später Brands Weib Agnes.

Die Technik des Stückes ist offenbar von Shakespeare beeinflusst. Der Ort der Handlung wechselt häufig, von einer Einheit der Zeit ist nicht die Rede. Die charakteristischen Ibsen'schen Kunstgriffe, die Unterbrechungen einer Aufklärung, einer Erzählung sind hier mit der größten Kunst verwandt. Zur späten Exposition werden wir mit allen Künsten der Spannung und der Erwartung geführt, so dass wir nie den Eindruck erhalten, sie wäre zu lang ausgesponnen.

Auch die „Kronprätendenten“ sind ein Bekenntnis. Ibsen ist selbst ein Thronforderer; er fühlte den Beruf in sich, der Größte im Reich zu werden. Wieder hat er den zwei Seelen in seiner Brust menschliche Gestalt gegeben, dem Zielbewussten den Zweifler gegenübergestellt. Aber Hakon, dieser heroische Falk, siegt; die gesunde Natur in Ibsen triumphiert über den Zweifler. Und wie Ibsens persönlichstes Fühlen, sein Seelenkampf aus dem Drama sprach, so auch sein nimmermüdes Bestreben, seinem Lande ein

Strafredner und Richter zu sein. Kurz vor seinem Tode erscheint dem Skule das höllische Gespenst des Bischofs Nikolas und spricht die dem Dichter vom Zorn eingegebenen Worte:

Beugt sich in Nordlands Männern der Sinn,
Willenlos taumelnd, er weiß nicht, wohin;
Herrscht in dem Herzen die Selbstsucht, die blinde,
Schwach, wie das schwankende Rohr in dem Winde;
Können sie einzig sich darüber einigen,
Jegliche Größe zu stürzen und steinigen;
Stoßen die Ehre sie über die Schwelle,
Während das Banner der Schändlichkeit flammt:
Dann ist der Baglerbischof zur Stelle,
Bischof Nikolas wartet sein Amt!

Sein ganzes Leben lang ist Ibsen nicht müde geworden, den Baglerbischof zu bekämpfen.

Sechstes Capitel.

In den „Kronprätendenten“ hatte Ibsen dem großskandinavischen Gedanken den stärksten Ausdruck gegeben. Der Wunsch nach einer Einheit der drei nordischen Reiche vertrug sich sehr wohl mit Ibsens national-norwegischem Gefühl. Seine Persönlichkeit zur höchsten Stufe entwickeln, um sie dann dem Dienste des Ganzen zu widmen, das war nicht nur Ibsens ethisches, sondern auch sein politisches Programm, und sein ganzes Leben stand im Dienst der Idee, Norwegen als Persönlichkeit erstarken zu sehen. Aber in der Zeit, die dem Erscheinen der „Kronprätendenten“ unmittelbar folgte, im Jahre 1863, bewährte sich Norwegen als Persönlichkeit wie als Theil eines Ganzen so schlecht, dass Ibsens Enttäuschung und Erbitterung darüber sein Wesen und seine Kunst tief beeinflussten. Der dänisch-deutsche Krieg brach aus. Trotzdem, dass auf Festen und Gelagen immer davon gesprochen, geschrien und gesungen worden war, wie die drei Bruderreiche im Norden zusammenstehen müssten in Noth und Gefahr, war plötzlich aller Enthusiasmus für gemeinsamen Schutz und Trutz, alle Hilfsbereitschaft verflogen, und Norwegen hielt sich fern und trieb vorsichtige Abstinenzpolitik. In einem zornbebenden und flammenden Gedichte „Ein Bruder in Noth“ (December 1863) empörte sich Ibsen über die Phrasenflut, die sich so rasch verlaufen habe, über die giftigen Judasküsse, die der Völker Bruderbund besiegelt. Aber sein Rufen weckte kein Echo. In dieser Zeit, die ihm eine so bittere Enttäuschung brachte, denn er hatte fest daran geglaubt, dass Norwegen dem bedrängten Dänemark zuhilfe eilen würde, schlug die Menschenverachtung in seinem Herzen feste Wurzeln. Nun stand der Gedanke in ihm fest, diesem Lande, das ihm nichts als Enttäuschungen gebracht, den Rücken zu kehren. Der Eidervogel macht aus seinen Brustdaunen sein Nest, dreimal plündert der Fischer ihm das Nest. Immer wieder kleidet der Vogel das Felsenloch aufs neue mit den Federn, die er aus seiner Brust gerupft hat.

> Doch beraubt man ein drittesmal ihn gar,
> So hebt er im Frühling das Flügelpaar.
> Mit blutender Brust durch die Nebelnacht,
> Nach Süden, wo heller der Himmel lacht.

Aber zu dieser Reise nach Süden fehlten dem Dichter die Mittel. Er bat neuerlich um ein Reisestipendium. Erst wollte man ihm gar nichts geben, dann verlegte man sich aufs Handeln und bot ihm die Hälfte der Summe. Endlich nach langem Kampfe bewilligte doch der Staatsrath das Geld. Am 2. April 1864 verließ Ibsen die Heimat. Sein Glockenschrei war vergebens gewesen, sein Thun zu Ende, wie er in seinem Abschiedsgedichte „Des Glaubens Grund“ klagt. Da sprechen einige Damen in der Kajüte sorgenvoll

von dem Schicksal der jungen Freiwilligen, die in den Krieg gezogen sind. Der einen steht ein Sohn, der anderen ein Neffe im Feld. Nur eine Dame ist ganz still, voll Ruhe und Zuversicht. Schon will der Dichter den festen Glauben der Frau bewundern, da wird ihm des Räthsels Lösung: Ihr Sohn ist Soldat im norwegischen Heere. Nirgends ist die Verwandtschaft der Ibsen'schen Lyrik mit der Heines so auffällig wie in diesem bitteren Scheidegruß.

Die Reise gieng über Berlin und Triest nach Rom. 34 Jahre später, als Kopenhagen den 70jährigen Ibsen feierte, erzählte der Dichter auf dem ihm zu Ehren gegebenen Bankett von dieser Reise. „Ich reiste über Deutschland dem Süden zu. Dort schaute ich das stolz funkelnde Miramare; blau und schön lag das Meer vor mir. Diese Offenbarung des Schönen machte auf mich einen gewaltigen Eindruck — sie machte mich zu einem productiven Dichter." Von diesem Anblicke an, von der Stunde an, da Ibsen die Sonne des Südens über sich sah, datiert in Wahrheit ein neuer Abschnitt seiner Kunst. Das ist für Ibsens Leben die Scene der Klarheit gewesen, die Scene der Wendung. Nun beginnt in allen seinen Werken die Sehnsucht nach der Schönheit, nach der Sonne, nach dem Licht, die Menschenherzen zu regieren. Die Sonne wird gleichsam zu der geheimnisvollen Macht, die die Herzen und Seelen anzieht. Aber dieser Sonnencult Ibsens, dieser Drang nach Schönheit, der Schönheit der südlichen Welt ist im Grunde genommen nichts anderes als das uralte Verlangen des Nordländers nach dem Süden. Wie die Schiffschnäbel der Wikingerschiffe ihre Richtung nach den blauen südlichen Gewässern nahmen, so galt immer wieder der Süden mit seinen Wundern dem Nordländer als das Ziel der Wünsche. Von dem Augenblicke an, da Ibsen den Boden Italiens betrat, merkwürdigerweise auch von der Zeit an, da er am tiefsten gelernt hatte, die Menschen zu hassen und zu verachten, wird die Sonne nie mehr aus seinen Werken schwinden. Vor einigen Jahren fragte eine junge Dame Ibsen im Scherz, was er wohl thäte, wenn er ungemessen viel Geld hätte. Ich würde mir eine Yacht bauen und nach Ceylon segeln, dem Lande der Sonne und der Schönheit, antwortete der Dichter.



Prof. Dietrichson.

Der Eindruck, den Italien auf den Dichter machte, war überwältigend. In Rom hielt er sich nur kurze Zeit auf. Die Wirkung, die die Stadt auf ihn ausübte, war so groß, dass er nicht zum Arbeiten kam. So beschloss er, aufs Land zu gehen, und schlug seine Sommerresidenz in Genzano am Nemisee auf. Der Bildhauer Walther Runeberg und Prof. Dietrichson waren seine Genossen. Ibsen trug damals einen breitkrämpigen weichen Hut mit himmelblauem Futter, von den Freunden „die blaue Grotte" genannt, welcher Hut ihm aber bei der Bevölkerung, die den barbarischen Namen Ibsen nicht aussprechen konnte, die Bezeichnung «cappelone» eintrug. Hier in Genzano fand Ibsen einmal in der Hand Dietrichsons das Buch des Amianus Marcellinus über Kaiser Julians Feldzüge. Ein Gespräch knüpfte sich zwischen den beiden Freunden an das Buch, und in diesem Gespräch und an diesem Tage entstand in Ibsens Kopf der Plan zu „Kaiser und Galiläer". Allüberall in Italien hatte Ibsen die gewaltigen Spuren des Ringens zwischen alter und neuer Welt, zwischen Heidenthum und Christenthum gesehen. Nun hatte er die

Gelegenheit gefunden, diesem Kampfe, den er in seinem eigenen Innern zu Ende dachte und zu Ende kämpfte, dichterischen Ausdruck zu geben. Aber wie dies bei seinen Arbeiten gewöhnlich der Fall ist, ließ Ibsen diesen Plan einstweilen liegen, um sich andern Werken, die ihm näher traten, zu widmen.

Im Herbst kam Frau Ibsen mit dem damals fünf Jahre alten Sigurd dem Dichter nach Rom nach, und Ibsen mietete eine kleine Wohnung Ecke von Due Macelli und Via Capo le Case. Ein ziemlich großer Kreis von Heimatsgenossen stand in regem Verkehr. Ihm



Ibsens Wohnhaus in Rom, Ecke Via due Macelli.

gehörte an der Jurist Klubien (später Anwalt des obersten Gerichtshofes), der Candidat der Theologie Styr (später Bischof von Laaland-Falster und Cultusminister), der Historiker und spätere Prof. Allen, der Dichter Graf Karl Snoilsky, die Künstler Bergsöe, Kielberg, Runeberg. In einer alten Osteria, in der Mitte der Via Del Tritone, schräg gegenüber den Due Macelli, die Tritonenkneipe genannt, kam die Gesellschaft zusammen, und hier war Ibsen der Mittelpunkt. Damals berichtete Ibsen an seine Schwiegermutter: „Über Rom ist es unmöglich zu schreiben. Man kann es schildern, aber das Beste, das, wozu kein Seitenstück sich findet, kriegt man nicht heraus. Ich arbeite viel und halte mich zu Hause, S. und S. durchstreifen die Stadt nach allen Richtungen, bald zwischen Ruinen, bald in Museen, Gallerien und Sammlungen. Alles ist ungeheuer hier, aber ein unbeschreiblicher Friede

ruht über allem. Weder Politik noch Handelsgeist noch Militärwesen gibt der Bevölkerung ein einseitiges Gepräge. Sie kann nicht viel und weiß nicht viel, das ist sicher. Aber sie ist unbeschreiblich schön und ganz und wahr und still". Die Arbeit, auf die er sich bezieht, ist „Brand". Die ersten Früchte des römischen Aufenthaltes, die ersten Stücke, die er, aus dem Gefühl freiwilliger Verbannung heraus, fern von der Heimat schrieb, galten der leidenschaftlichen Beschäftigung mit der Heimat, waren eine Auseinandersetzung zwischen dem Dichter und seinem Lande. Niemals stand der Dichter seinem Volke so Brust an Brust, Aug in Aug gegenüber, als Mahner, Richter und tief in seinem Herzen die Liebe hinter Zorn und Hass bergender Patriot, wie in den beiden dramatischen Gedichten „Brand" und „Peer Gynt".

„Brand" war ursprünglich als Epos geplant. Den ersten äußeren Anlass zum Stoff gab wohl eine Erinnerung aus jener Zeit (im Juli 1862) da Ibsen, Volkslieder sammelnd, zu Fuß die Gebirge durchstreifte. Da kam er einmal in ein wildes, schauerlich zerklüftetes Felsenthal, das Fortunthal. Dort sah er die Trümmer eines von einer Lawine verschütteten Pfarrhauses. Der Pfarrer war mit Weib und Kind in einen nahegelegenen Hof gezogen, der zwischen den Felsen an der Bergwand klebte. Hier kehrte Ibsen ein und frug die Frau des Pfarrers, ein junges, anmuthiges Weib, ob sie sich nicht auch hier vor Bergsturz und Lawinen fürchte. „Nein," gab sie zur Antwort, „das Haus liegt so dicht an der Felswand, dass der Sturz darüber gehen würde, ohne es zu berühren." Die Scenerie dieses Thales wurde zum Landschaftsbild, das die Handlung „Brands" umrahmt. Auch sonst enthält „Brand" viele Erinnerungen an jene Gebirgsfahrt. Die Wanderung über Ödemarken auf dem Sognefield in Sturm und Unwetter gab die Stimmung des ersten Actes, und der Abstieg ins Fortunthal stand dem Dichter vor Augen beim Schluss dieses Actes. Das Modell für Brands Mutter fand er in einer Bauersfrau aus einem uralten Geschlechte in Lom. Sie hieß Rönnaug Nilsdatter Graffer und war die Witwe nach dem Lehensmann Ole Staff. Er konnte nicht nur ihre Figur benützen, sondern auch ihren Tod und ihr Testament. Das Modell zu Agnes aber fand Ibsen in Rom. Es war ein Fräulein Bruun aus Norwegen, die sich im Jahre 1863 mit ihrer Mutter in Rom aufhielt. Es war eine außerordentlich liebenswürdige und anmuthige junge Dame, und Ibsen, den der Tod des Mädchens sehr rührte, sagte, dass er ihr ein Monument setzen wolle. Das that er denn auch im „Brand".

Zum erstenmal wird im „Brand" norwegische Landschaft realistisch geschildert. Realistisch sogar in dem Sinne, wie etwa die deutschen Naturalisten der Achtzigerjahre die Lebenswahrheit auffassten. Auch diese sahen das Schlechte, Hässliche, Trübe und Dunkle im Vordergrund. Die mitleidlose Betrachtung der harten, bösen, norwegischen Natur und der kleinen und kleinlichen Menschen darin contrastierte in schärfster Weise mit den Naturschilderungen, die die norwegischen Dichter, Wergeland und Welhaven voran, bis jetzt zu liefern gepflegt hatten. Auch Björnson hatte ja seine Landsleute idealisiert, wie Auerbach die Schwarzwälder Bauern.

Eine Erinnerung an die Heimat war es auch, die dem Dichter das Modell des Helden gab. In den Fünfzigerjahren war in Ibsens Vaterstadt Skien ein merkwürdiger Mann aufgetaucht, der Pastor G. A. Lammers, und hatte in dem für Sectenwesen eingenommenen Städtchen große Gefolgschaft gefunden. Lammers war ein Gewissensfanatiker, der eine „freie apostolisch-christliche Gemeinde" gründete, um darin freie und wahre Menschen zu erziehen. „Ich bemühte mich", sagte er in einer Predigt, „die Verordnungen unserer Staatskirche ins Werk zu setzen oder doch, soweit es möglich ist, die zugrunde liegende Idee. Ich fühlte aber, dass es ein Unding war, weil sie (die Staatskirche nämlich) durch Gesetz und Zwang das hervorbringen will, was nur zur Erlösung führende Wahrheit

werden kann durch die vollkommenste Freiwilligkeit.“ So trat er denn, um seinem Gewissen zu genügen, aus der Staatskirche aus und verzichtete damit auf Gehalt und Einkünfte, obzwar er gänzlich mittellos und Familienvater war. Seine Lehre war hart und streng bis zur Grausamkeit. Das freiwillige Bekenntnis der Sünde und des Vergehens war ihm die erste Bedingung, um die Sacramente zu erhalten. Auf die Freiwilligkeit des Bekenntnisses wie eines jeden Opfers legte er das größte Gewicht. Dieses Motiv der



Pastor Lammers. (Nach einem Gemälde.)

erlösenden Kraft der freiwillig abgelegten Beichte tritt bei Ibsen, seitdem er sich mit den Lehren Lammers' beschäftigt, in allen seinen Werken hervor. Die Freiwilligkeit ist eine Kundgebung der Persönlichkeit, und darum ist sie ein Fundament jeder individualistischen Ethik. Bernik („Stützen der Gesellschaft“) beichtet seine Schuld wie später Rebekka West („Rosmersholm“). „Die Sühnung einer Schuld besteht im offenen Bekennen,“ sagt Helmer, und überall und überall tritt dieses Beichtmotiv mit seiner erlösenden Kraft in den Dramen zutage. Lammers' Fanatismus für die Wahrheit gieng bis an die äußersten Grenzen. „Lieber ungetaufte und uneingesegnete Kinder, lieber ehrliche Heiden, als dem Drucke der bürgerlichen Verhältnisse nachgeben und die Einrichtungen der Staatskirche benützen, um

fürderhin ein Lügner- und Heuchlergeschlecht großzuziehen." Schließlich zog Lammers, gefolgt von seinen begeisterten Anhängern, hinaus auf das offene Feld, hinauf auf die Berge und Felsen, um dort wahren Gottesdienst zu halten. Man sieht, wieviel Brand dem „Freiluftagitator Lammers", wie Ibsen ihn nennt, zu danken hat. G. Brandes führt aber die Philosophie Brands auf die intensive Beschäftigung mit Sören Kierkegaard zurück.



Sören Kierkegaard.

Sören Kierkegaard, einer der glänzendsten Schriftsteller Dänemarks, dessen Einfluss auf das Denken und die Kunst seines Landes heute noch nicht verblichen ist, ist eine der seltsamsten Erscheinungen der Weltliteratur: ein Fanatiker des Widerspruches, ein Rococo-Sokrates, ein Romantiker, vielleicht der stärkste Denker der ganzen Romantik, ein phantastischer Ironiker, ein koketter, capriciöser und graziöser Melancholiker, dessen Trauer wie schwerer Rosenduft sich einem auf die Brust legt, ein leidenschaftlicher, lachender Weiser, ein Mann, der revolutionären Hohn und tiefe Pietät, Pathos und Komik in einer Tasche hat, ein Paradoxenjäger, ein Stilvirtuose und Meister aller Bizarrerien, war er Belletrist und Prediger, Ästhetiker, Ethiker und Theologe in einem. Seine Philosophie, seine Moral und sein Christenthum gipfeln in dem Cult des „Einzelnen". Die Aufgabe des Menschen ist es, ein einzelner zu sein, sich selbst in sich selbst zu concentrieren. Der Mensch muss werden, was er ist; seine einzige Aufgabe ist es, sich selbst zu wählen in „gottgewollter Selbstwahl", wie es die einzige Aufgabe des Lebens ist, sich selbst zu entwickeln. Die Wahrheit ist nicht, die Wahrheit zu wissen, sondern die Wahrheit zu sein. Subjectivität ist das Höchste. Nur durch sie wird man des obersten Gutes, der ewigen Seligkeit, theilhaftig. Subjectiv sein, heißt eben ein „Einzelner" sein. Und das ist der Weg, die Wahrheit und das Leben, das ist die Weisheit und die Güte. Aber nicht nur in diesen Grundsätzen, sondern auch noch in vielen andern Kampfgedanken berühren sich Kierkegaard und Ibsen. Wie Ibsen, preist Kierkegaard die Freiwilligkeit der Leiden, und der Schmerz weckt den Dichter in ihm. Wie Ibsen, hasst er die Journalisten: „Die Tyrannei der Journalliteratur ist die erbärmlichste, die kleinlichste aller Tyranneien." Wie Ibsen, kämpft er erbittert gegen die Staatskirche, die das wahre Christenthum verfälscht habe. Und wie Ibsen, schildert er die w a h r e Ehe: „Aufrichtigkeit und Offenheit des Herzens sind die Haupterfordernisse der Ehe — ohne diese ist sie hässlich und unmoralisch. Erst wenn das Wesen, mit dem ich im engsten Bunde, den es auf Erden gibt, lebe, mir auch geistig ebenso nahe ist wie körperlich, dann erst ist meine Ehe sittlich." Und trotz dieser auffallenden Übereinstimmungen in Kriegs- und Gedankengängen ist, insbesondere von norwegischer Seite, der Einfluss, ja die Möglichkeit des Einflusses Kierkegaards auf Ibsen vielfach und lebhaft bestritten worden. Jäger behauptet, Ibsen hätte, als er den „Brand" schrieb, nur ganz wenig von Kierkegaard, etwa vier bis fünf Bogen von „Entweder —



Sören Kierkegaard.
Caricatur aus dem „Corsar".

Oder", Kierkegaards Hauptwerk, gelesen. Ja, bedarf es denn immer der Lectüre, des Studiums eines Dichters oder Philosophen, um von ihm bestimmt und beeinflusst zu werden? Nicht das Buch, sondern das Gespräch, die tägliche Unterhaltung, die Zeitungslectüre wirft die Gedankensaat über das Land. Es gibt eine Menge Leute, die nie eine Zeile von Hegel, Darwin oder Nietzsche gelesen haben und deren ganzes Denken doch im Bann Hegels oder Darwins oder Nietzsches steht. Der Einfluss Kierkegaards auf seine Zeitgenossen war ungeheuer: von allen Seiten flogen Ibsen in der Heimat Kierkegaard'sche Gedanken zu. Sie lagen in der Luft. Er musste sie einathmen. Kierkegaards Erscheinen war durch die culturelle Strömung Europas bedingt. Er ist nur einer in der Reihe der extremen Individualisten. Stirner und Nietzsche, Carlyle und Emerson, Tolstoi sind ihm verwandt. Tolstoi in seiner Auflehnung gegen das Staatschristenthum, Nietzsche in seinem schrankenlosen Subjectivismus. The everlasting Yea des Carlyle (in „Sartor Resartus"), das ewige Ja, in dem sich jeder Widerspruch auflöst, ist die innere Wahrheit, das Göttliche im Menschen, das Persönliche. Wie Kierkegaard und Ibsen, kennt Carlyle die Religion des Schmerzes, und sein „Held" ist identisch mit dem „Subjectiven", dem „Einzelnen" der beiden Skandinavier. „Persönlichkeit ist Natur in ihrer höchsten Form," sagt Emerson. „Wahrheit ist der Gipfel des Seins; Gerechtigkeit ist ihre Anwendung auf die Lebensverhältnisse." Die Menschen von Charakter, die Charakterpersönlichkeiten sind für Emerson das Gewissen der Gesellschaft, der sie angehören. Man braucht Nietzsche bloß aufzuschlagen, um Parallelstellen zu Ibsen zu finden. Ibsen leugnete selbst, von Kierkegaard bestimmt worden zu sein, wie etwa heute Maxim Gorki leugnen würde, Nietzsche zu kennen. Aber Kierkegaard war eben ein Ausdruck seiner Zeit, und durch ihn, durch die Ideen, die aus seinen Schriften den Norden Europas überzogen, sprach die Zeit zu Ibsen. Der Individualismus all der Aristokraten der Subjectivität war die Reaction gegen die große Massenbewegung der Politik und des socialen Lebens, jene ungeheuere Bewegung, in der der einzelne verschwand, verschwinden musste, und wo die Zahl, die Macht der Anonymen gegen Vorrechte und Privilegien der Einzelnen entschied. Der Individualismus ist eine specifisch indogermanische Rasseneigenschaft und ist vor allem ein Grundzug des germanischen Wesens. Prof. Theodor Lindner sagt in seiner Geschichtsphilosophie: „Die individualistische Begabung der Germanen wurde niedergedrückt durch die Übermacht des über sie gekommenen römisch-christlichen Wesens, so dass sie nur in dem staatlichen Leben weiter waltete. Dann machte sich das Laienthum wieder frei, und in Ritterthum und Bürgerthum, nachher in der Reformation erstand sieghaft der alte Geist. Das Fürstenthum schlug darauf den Staat in Fesseln, aber der Individualismus suchte sich den Ausweg in der Literatur und Wissenschaft, um dort Größtes neben der politischen Schwäche zu schaffen." Es ist bemerkenswert, dass auch im XIX. Jahrhundert die Germanen diese ihre individualistische Begabung zeigten und dass germanische Philosophen und Dichter als Reactionserscheinungen im Sturm der Massen auftauchten. Germanen waren Nietzsche und Ibsen, Kierkegaard und Emerson, Stirner und Carlyle. Der Individualismus in der Philosophie entspricht dem Idealismus in der Kunst, der als Reaction gegen die wissenschaftliche Strömung, Naturalismus und Realismus, am Ende des XIX. Jahrhunderts wie ein Abendroth des Jahrhunderts erschien. Und es ist von tiefer Bedeutung, dass beide Reactionserscheinungen, Äußerungen des grundgermanischen Geistes, der Individualismus und der Idealismus, in Ibsen ihren gewaltigen Ausklang gefunden haben. Das gibt Ibsen seine große Stellung in unserer Geistesgeschichte.

Das wenige, was Ibsen von Kirkegaard las, las er aber gerade zur Zeit, als er sich mit dem Brandprobleme trug. Es findet sich bei Kirkegaard eine Stelle, die unverkennbar ihre Spur im Drama des Dichters hinterlassen hat, wo ihre poetische Umschreibung

zum Haupt- und Leitmotiv wird. Diese Stelle bei Kirkegaard lautet: „Überall, wo es in Wahrheit Ernst sein soll, heißt das Gesetz: entweder — oder; entweder, ich bin der, der ernstlich mit der Sache zu thun hat, dazu berufen und unbedingt willig, in entscheidender Weise zu wagen, oder, wenn das nicht mein Fall ist, dann besteht der Ernst darin, dass ich mich schlechterdings nicht damit befasse. Nichts ist abscheulicher, niederträchtiger, nichts so verrätherisch und bewirkt eine so tiefe Demoralisation, als das, auch so ein wenig mit in einem Verhältnisse stehen wollen zu dem, was da sein soll: Aut — aut, aut Caesar — aut nihil; auch so ein wenig mit dabei sein wollen, so herzlich wenig darüber schwatzen und sich um dieses Geschwätzes willen vorlügen, dass man besser sei als die, die sich mit der ganzen Angelegenheit überhaupt nicht befassen."

Entscheidend für Wahl und Ausführung des Stoffes war aber das Bestreben Ibsens, seinen Lieblingshelden, den Mann der Wahrheit und der Freiheit, den Mann des unbeirrbaren Weg- und Zielbewusstseins, den unerschütterlichen Träger seines Berufes auf Erden, gleichsam in einer Reinzucht darzustellen und zum Hintergrund dieser Figur das Land Norwegen zu machen, das der Dichter eben grollend verlassen hatte. Auch Ibsens Liebe zu Norwegen hatte fast die Gestalt des Hasses angenommen in Brands Sinne: „Die beste Liebe ist der Hass."

Brand ist ein wandernder Priester, der große Ziele im Auge hat, aber er bleibt in einem engen kleinen Felsenthal, weil er fühlt, dass die Menschen ihn hier brauchen. Er opfert ihnen alle seine Ziele und Wünsche. Er lehrt sie sein hartes Evangelium der Pflicht. Was aber die wahre Pflicht ist, das sucht er mit unermüdlichem Drange — einen Faust der Pflicht hat ihn Bulthaupt genannt — sein Lebenlang. Pflicht ist ihm immer, er selbst zu sein. Nicht, heute so und morgen anders. Die Treue gegen sich selbst ist sein oberstes Gesetz. Was er vom Leben fordert, ist nichts anderes als der Platz, „um ganz er selbst zu sein". Wie Falk, kennt er keine Compromisse. Wie Ibsen, hasst er nichts mehr, als sich, sein Bestes, das Erhabenste und Köstlichste im Menschen, die Persönlichkeit zu verkaufen, zu verschachern. Diese Persönlichkeit aber liegt im Willen. Der Wille ist die göttliche Kraft im Menschen.

> Dass du nicht kannst, wird dir vergeben,
> Doch nimmermehr, dass du nicht willst.

Nur der Wille vermag den Durst der ewigen Gerechtigkeit zu stillen. Nicht Märtyrerthum allein, der Wille zum Märtyrerthum wandelt die Dornenkrone in die Krone des Lebens. Der Wille Brands führt ihn aus der dunklen, dumpfen Haft der Menschlichkeit hinauf zum Licht. Der typische Ibsen'sche Zug nach oben verbindet sich mit der im Süden aufgeloderten Sehnsucht zur Sonne. Aus Nebeln zur Klarheit, das ist der Weg Brands. Und diesen Weg geht er mit dem Schwerte in der Hand, kämpfend gegen Leichtsinn, Stumpfsinn und Wahnsinn, die ihn hindern wollen, nicht mit der Waffe des Wortes kämpfend, sondern mit der That, dem Vorbilde. Nicht tausend Worte wiegen die Spur einer That auf. Brands That aber ist seine Stellung zu Gott. Gott ist ihm nicht der milde, versöhnliche, gütig verzeihende Gott der Volks- und Kirchenphantasie, sondern der starre, eifervolle, unbeugsame Rachegott Jehova. Wie Gott von seinen Dienern, so verlangt Brand von seinen Getreuen die Erfüllung des Gebots, das ihm selbst die Richtschnur ist: Alles oder nichts. Auch Jarl Skule rief diese Forderung: Alles oder nichts! Aber er war ein Zweifler, und seine Mission war keine gottgeweihte. Brand aber ist ein Fanatiker des Glaubens, der seinen Gottgedanken so fest in seinem Herzen trägt, wie Hakon den Königsgedanken. Ibsen schrieb einmal an die befreundete Schriftstellerin Laura Kieler: „Die Hauptsache ist, wahr und treu in seinem Verhalten gegen sich selbst zu bleiben. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu

wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muss, weil man ist, wer man ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein." In diesem Sinne ist Brand für Ibsen der Inbegriff des wahren Menschen. Bei ihm deckt sich Selbstbestimmung, freie Wahl unter voller Verantwortung mit der Bestimmung, die er von oben erhalten. Und sein Weg führt ihn bis zur höchsten Höhe, die ein Mensch überhaupt erreichen kann, ja darüber hinaus. Brand tritt schließlich ein in das dritte Reich, in das Reich des Ideals, aber in diesem Reiche weht eine Luft, die die Menschen von heute nicht athmen können. Wer Gott schaut, stirbt. Das ist der Grundaccord des Dramas. Und Gott ist das Ideal, Gott ist die höchste Vollkommenheit, die absolute Wahrheit und Freiheit. Wer die erreicht, stirbt in Gottes Armen.

Wie dem Pastor Lammers wird Brand die aus Steinen gebaute Kirche zu klein, und er führt das Volk empor zur Höhe. „Die Welt war mir eine Königshalle, die dem großen Vater gehört. Der blaue Himmel war ihr Dach, die Sterne waren die Lampen, die von ihrer Decke herableuchteten," sagt Alfhild („Olaf Liljekrans"). Diese Königshalle ist „die hohe Kirche, die der Sternendom überwölbt", in die Skule bei seinem Tode eingeht. Aber im „Brand" wird diese Kirche, diese wahre Kirche zu einem transcendentalen Begriffe. Der Weg herauf hat an Opfersteinen vorbeigeführt. Hier oben soll endlich das Programm, das der junge Falk-Ibsen verkündet hat, verwirklicht werden. Falk wollte aus allen Menschen Dichter machen, „die immer mit dem Ideal vor Augen wandeln". Und Brand macht alle Menschen zu Priestern. Aber Dichter und Priester sind hier Begriffe, die sich decken. „Kämpfe und entsage" ist Falks wie Brands Parole. Doch das Volk vermag Brand nicht zu folgen. Zuerst ist es freilich hingerissen von seiner Beredsamkeit und von der Liebe zum Seelsorger, der sich in den schwersten Nöthen bewährt hat; aber als sie schließlich Brand fragen, wohin er sie eigentlich führe, um was sie kämpfen sollen und wie lange sie kämpfen sollen, und er ihnen antwortet: der Kampf ist ewig, ewig die Pflicht der sich immer erneuernden Opfer, und der Siegespreis ist die Dornenkrone, da schreit die Menge über den Verräther und Betrüger und steinigt ihn. Die Menge — zum erstenmal führt Ibsen uns im „Brand" die compacte Majorität vor Augen — hat für das Ideale keinen Sinn, die Prosa des Lebens zieht sie allgewaltig wieder herab. Um eines Häringszuges willen, der noch dazu gar nicht da ist, denn Brands Widerspiel, der schlaue, nüchterne Vogt hat die Kunde davon nur erfunden, um das Volk vom Wege des Wahnsinns, den Brand sie führt, abzubringen, um eines Häringszuges willen läſst die Menge Brand und alles Ideale im Stich. Der Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit, des Geistes mit dem Fleische, dieses typische Ibsen-Problem ist das Problem des Dramas. Die endliche Erfüllung des Ideals, an die Ibsens Optimismus trotz aller bösen Stunden doch immer glaubte und glaubt — Optimismus und Idealismus sind ja beinahe synonyme Begriffe — liegt in der Zukunft, nicht in der heutigen Welt; dieser heutigen Welt gilt Ibsens Pessimismus, der aus Hass und Verachtung emporstieg. Die beste Liebe ist der Hass, das darf man bei Ibsen nie vergessen.

Noch eines stellt Brand dar: Den ewigen Kampf des Einzelnen gegen die Allgemeinheit, des Individuums gegen die Gesellschaft. Die Gesellschaft beruht auf Concessionen und Compromissen, der Einzelne soll eine Persönlichkeit aus einem Gusse sein. Es ist das Problem von Schein (Gesellschaft) und Sein (Individuum). Wie wir Ibsens Anschauung von der Persönlichkeit und ihrer Freiheit zu Beginn des Jahrhunderts von Humboldt im Keim vorgedacht fanden, so berührt sich auch Ibsen in gewisser Hinsicht mit Rousseau. Beide glauben an den verderblichen, hemmenden, niederdrückenden Einfluss der Gesellschaft auf den Einzelnen. Beide wollen die Persönlichkeit aus den Fesseln der Gesellschaft befreien. Aber indes Rousseau nach rückwärts blickt, in eine Urzeit, wo in primitiver Cultur das

Glück gelegen haben soll, schaut Ibsen nach vorwärts, wo in der höchsten Stufe der Cultur die Befreiung liegen wird. Aber diese höchste Stufe der Cultur wird von Einzelnen erklommen werden, denn nicht die Menge, sondern der Einzelne, der Held, ist der Culturträger, der Culturschaffer. Ein solcher socialer Held ist Brand. Aber er steht auf dem Isolierschemel seines unbeugsamen Willens. Er steht allein, ein Einsamer, der, um frei, das heißt stark zu sein, sich von allem, was ihn bindet, lösen muss. Hakon schickt alle, die ihm zu nahe stehen, fort, um frei sein zu können. Und auch Brand bringt das gleiche Opfer, vom Schicksal, dem Schicksal, das er sich selbst geschmiedet, dazu gezwungen. Als er im Fjord seine erste That begeht und die Fahrt über das stürmische Meer, die keiner wagt, unternimmt, um einem Sterbenden Trost zu bringen, da erweckt er im Herzen eines Weibes den Glauben, im Ibsen'schen Sinne die wahre Liebe. Agnes und Brand werden ein Paar. In der Schilderung dieser Ehe hat Ibsen die Idealehe, die ihm vorschwebt, gekennzeichnet. Sie beruht auf Glauben, Vertrauen, auf gegenseitigem Verstehen und auf tiefster Gemeinsamkeit. Das sinnliche Moment spielt gar nicht mit. Die Probe auf die wahre Ehe ist aber die Opferfreudigkeit. Agnes bringt alle Opfer, die Brands harte Pflicht verlangt, und Noras Ehe erscheint als auf einer Lüge gebaut, weil Helmer die Schuld Noras nicht auf sich nehmen will. Brand verlangt von Agnes das härteste Opfer, das es gibt. Sie haben ein Kind, Alf, das ihr Stolz und ihre Freude ist. In der Felsenwüste, in der Brands Pfarre liegt, wo keine Sonne hinkommt, wo die schlimmsten Stürme wüthen, kränkelt das Kind und siecht dahin. Der Arzt räth den besorgten Eltern, in eine andere Gegend zu ziehen. Nur so sei das Kind zu retten. Aber die Pflicht, die Brand übernommen hat, die Pflicht gegen seine Gemeinde, seine Mission, Licht zu bringen den Menschen, die sich ihm anvertraut, die an ihn glauben und die wieder in Nacht versinken würden, wenn er gienge, diese Pflicht gebietet ihm, zu bleiben. Er geht nicht von seinem Wege ab — und das Kind stirbt. Aber Brand verlangt von seinem Weibe noch mehr der Opfer. Sie geht ganz auf in der Erinnerung an das geliebte Kind, sie bewahrt seine Kleidungsstücke wie Reliquien. Das erscheint Brand wie ein Götzendienst — auch Lammers verdammte so allen Götzendienst — und als eines Tages ein Zigeunerweib kommt und um Almosen für ihr nacktes Kind bittet, gebietet Brand Agnes, alles der Landstreicherin zu schenken. Nach hartem Kampfe thut es Agnes; dieses Opfer, dieses sich völlige Lostrennen von der Vergangenheit bringt zwar die Freiheit, aber auch den Tod. Wer Gott schaut, stirbt. So steht denn Brand allein. Als in seiner Sterbestunde der Versucher, der böse Geist des Vergleiches, der Teufel der Concessionen und Compromisse ihm erscheint und von ihm als Preis dafür, dass alles, was er erlebt hat, Alfs Tod und der Verlust von Agnes nichts als ein böser Traum gewesen sein soll, nur verlangt, dass er drei Worte aus seinem Innern ausstreiche, die drei Worte: Alles oder nichts, da besteht Brand die härteste Probe auf die Wahrheit seines Lebens: Er würde sein Leben nochmals leben, wie er es gelebt hat, denn er ist sich keines Fehls bewusst; er that, was er musste, seine Pflicht. Ein Wahrer und Freier wie er hat nichts zu widerrufen.

Der Schluss Brands hat viele Auslegungen erfahren. Um ihn zu verstehen, müssen wir uns über die Vorgänge ganz klar sein. Brand ist, von den Steinwürfen der Menge gefolgt, in die Eiswüste hinaufgelangt. Er steht in Gottes Kirche, in der wahren Kirche des Ideals mit ihrer klaren eisigen Luft. Hier begegnet er zum letztenmal der wahnsinnigen Gerd, die an den entscheidenden Momenten seines Lebens immer seinen Weg kreuzte. Gerd ist ein Zigeunerkind, die Tochter jenes Mannes, den Brands Mutter liebte und den sie hätte heiraten sollen. Sie aber verkaufte sich an einen Reicheren. Aus Verzweiflung mischte sich der Verlassene in das Zigeunervolk. So ist denn sein Kind, die Gerd, gleichsam die verkörperte Schuld von Brands Mutter. Und die Schuld der Mutter wird schließlich am

Sohne gerächt. Immer schlägt sich Brand mit den „schwindeltiefen nächtigen Räthseln" der Vererbung herum. „Was ist vererbt," fragt er, „und wofür muss jeder eintreten?"

Gott sucht der Eltern Sünde heim
Am Kinde und am Kindes Kinde.

Im kleinen Wörtchen „leben" ist für jeden schon das Schuldbuch aufgeschlagen. Mit Recht hat Max Nordau bemerkt, dass bei Ibsen das Erbmotiv „thatsächlich die immer wiederkehrende augustinische Erbsünde ist ... die Erblichkeit ist bei Ibsen immer nur eine Heimsuchung, eine Strafe für die Sünden der Väter, und eine solche ausschließliche Erblichkeit kennt die Naturwissenschaft nicht, nur die Theologie kennt sie". Von Brand angefangen wird das Erbmotiv, sich zwar naturwissenschaftlich verkleidend, aber im Kern immer ein theologischer Gedanke, nicht mehr aus den Werken des Dichters verschwinden.

Als nun auf der Höhe — auf der Höhe des Berges wie des Lebens — Brand die Wahnsinnige trifft, ist sie es, die durch einen tollen Flintenschuss — er gilt dem bösen Geiste, der eben Brand in Versuchung führen wollte — eine Lawine zum Rollen bringt. Brand sinkt nieder.

Für die Sünde im Geschlecht
Wird dem letzten nun sein Recht.

Brand stirbt, büßend für die Schuld seiner Vorfahren. Und Folgendes sind nun die letzten Zeilen des Dramas:

Brand (sich unter der stürzenden Lawine krümmend, ruft nach oben).

Sag' mir, Gott, im Todesgraus:
Reicht nicht zur Errettung aus
Manneswillens quantum satis—?

(Die Lawine begräbt ihn und füllt das ganze Thal.)

Eine Stimme (ruft durch das Donnergekrach)

Er ist Deus caritatis!

Die Errettung, die Brand im Auge hat, ist eben die Rettung von dem Fluche der Erbsünde. Das Schlusswort aber, der Ruf von oben steht im schroffsten Widerspruche mit dem ganzen Drama. Passarge meint: „Der redliche Wille, das Richtige zu erfassen, und dessen endliche Erkenntnis genügt zur Errettung, denn Gott ist die Liebe." Emil Reich glaubt, Brand bekehre sich von seinem Gott des Gerichtes zum echten Christusideal, der Deus caritatis würde schließlich als der einzig wahre proclamiert. Axel Garde sagt: „Brands Tod ist ein verzweifelter Kampf, in dem sein ganzes Lebenswerk zusammenstürzt." Bulthaupt citiert die Bibelstelle: „Und wenn ich mit Menschen und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle." Und er fügt hinzu: „Wissen und Glauben, Wollen und Vollbringen sind nichts gegen sie und ohne sie (nämlich die Liebe). Das ist es, das ist Brands Gericht, und damit richtet der Dichter im Sinne einer hohen tragischen Gerechtigkeit sich selbst." Aber schon Ehrhard fand, dass das Schlusswort im Widerspruch stehe mit dem Geiste des ganzen Stückes und völlig der Logik entbehre. Roman Wörner sagt, diesen Gedanken weiter und scharfsinnig ausführend: „Die Verkündigung des Deus caritatis, ernstlich als Ziel der Dichtung genommen, würde völlig ihr Wesen und ihren Wert verändern, mehr noch die Verheißung als der Vorwurf, die beide darin liegen, würden die Grundidee vernichten. Dann wäre „Brand" nicht die Tragödie, sondern die Bankerotterklärung des Idealismus." Noch weiter geht Hermann Türk, der im „Brand"

das Verderbliche aller Ideale dargestellt sehen will: „Das Leben der halben und schwachen Menschen, die ihren Idealen nur gewisse Zugeständnisse machen, wird dabei verkrüppelt und verhunzt; das Leben der starken und ganzen Menschen aber, die vollen Ernst mit ihren Idealen machen, wird völlig zugrunde gerichtet.“

Wenn aber Roman Wörner „das gütliche Übereinkommen des Dichters mit dem Gott der Liebe am Schluss eines durchaus gegen alles und jedes Übereinkommen gerichteten Werkes“ einen Verlegenheitsschluss nennt, etwa im Stil und Geschmack der alten Schule, die befriedigende Schlüsse liebte, so verkennt auch er, glaube ich, die Absicht des Dichters, der niemals härter, unbeugsamer und grausamer war als gerade im „Brand“. Gewiss denkt der Dichter nicht daran, den Gott der barmherzigen Milde, des Verzeihens und der Nachsicht triumphieren zu lassen. Nicht umsonst braucht der Arzt, der dem Pfarrer räth, um seines Kindes Willen die Gemeinde im Stich zu lassen, zuerst das lateinische Wort «caritas», mit dem das Stück dann schließt. Hätte Brand seine Pflicht, seinen Weg, seine Mission, seine Gemeinde im Stich gelassen, dann wäre er sich selbst untreu geworden, und sein Dichter und Schöpfer hätte ihn verflucht. Nein, Brand ist der ideale Held, der sich durchringt bis zur höchsten Höhe, bis vor Gottes Angesicht, dessen Anblick ihn tödtet. Die wahre Freiheit liegt im Tod; das erfährt nach Agnes nun auch Brand. Die Stimme, die ihm aber durch das Donnergekrach zuruft, ist die höhnende Stimme des Bösen, des Teufels. Die Ironie hat das Schlusswort des Gedichtes. Das entsprach auch Ibsens zerrissenem, menschenhassendem Gemüthszustande zur Zeit, als er sein Werk verfasste. Und eine solche grausame Ironie ist es ja auch, dass um einer solchen Gemeinde von elenden und kleinlichen Menschen willen, die schließlich ihren Pfarrer steinigen, Brand alle Opfer gebracht hat. Es liegt eine grandiose Symbolik darin, dass in dem Lande der halben Menschen — denn als typisches Land der Halbheit erschien damals dem Dichter sein Vaterland — der Priester der Ganzheit gesteinigt wird. „Eine einzige große Predigt gegen die Halbheit“ nannte Heinrich Hart das Stück. Seinen ganzen Zorn goss Ibsen darin über Norwegen aus. Alle Sünden hielt er seinem Volke vor und als die größte Sünde erschien ihm hier, wie immer, der Mangel an voller Persönlichkeit.

Geh nur umher in diesem Land,
Mach' mit den Leuten dich bekannt,
Ein jeder weiß, ob groß ob klein,
Von allem etwas nur zu sein,
Ein wenig ernst bei heil'gen Fragen,
Ein wenig treu der Väter Brauch,
Ein wenig lüstern nach Gelagen,
Weil das die theuren Väter auch.
Ein wenig warm, wenn im Vereine
Der Ruhm erklinget für das kleine,
Doch felsenfeste Klippenvolk,
Das niemals Stock und Streiche duldet.
Ein wenig leichthin beim Versprechen,
Ein wenig sinnreich dann, zu brechen
Das Wort und was man sonst verschuldet.
Doch alles eine Kleinigkeit,
Vorzüg' und Fehler geh'n nicht weit;
Ein Bruchtheil nur in großem, kleinem,
In bös' und gutem, schlimmst in einem:
Dies etwas Gute, etwas Schlechte
Schlägt endlich völlig todt das Rechte.

Man vergleiche mit dieser Standrede Brands übrigens die früher citierte Stelle aus Kierkegaard. Um seinem Volke, diesem Volke, schlaff wie Gras, seine Liebe zu beweisen, züchtigt es der Dichter mit Waffen des Hasses. Der Gram über die schmähliche Haltung Norwegens im dänisch-deutschen Kriege bricht immer wieder durch. Immer wieder wirft er seinen Landsleuten das Wortbrechen vor. Ein „vielversprechendes Volk" nennt er sie ironisch. In zwei scharfen Typen kennzeichnet er ihre Vertreter und Führer. Der Vogt ist der Mann der Mehrheit, der compacten Majorität — dieses Wort allerdings prägte Ibsen viel später — der Mann der Compromisse und Concessionen, immer ängstlich bedacht auf den just wehenden Wind, immer bereit, dem gerade stärkeren Herrn nachzugeben, um ihm seinerseits bei nächster Gelegenheit einen Fußtritt zu versetzen, ein kleinlicher, beschränkter Mann, für den jesuitisch der Zweck — und was für ein Zweck! — die Mittel heiligt, dabei in seiner Weise ganz loyal und brav, das Muster eines Beamten, der aber in allen seinen Handlungen und natürlich auch in seinen Gefühlen nie über den ihm zugewiesenen Bezirk hinausgeht. Dem Menschen, dem Helden des wahren Berufes hat hier Ibsen parodistisch diesen Berufsmenschen gegenübergestellt. Der Vogt ist ein Berufsmensch, wie später Jörg Tesman ein Fachmensch ist. Für beide ist der Beruf etwas rein Äußerliches. Dem Regierungsbeamten, dem Vogt, steht der Gewissensbeamte, der Probst, in seiner gutmüthigen und doch so bösartigen Beschränktheit würdig zur Seite. In der Reihe der Priester, die Ibsen als die Vertreter der norwegischen Clerisei schilderte, ist er eine typische Figur. Die Pastoren Strohmann, Rorlund, Manders sind seine echten und rechten Amtscollegen. Und für beide Regierungsmänner, für den Probst wie für den Vogt, ist der Corporal das Führerideal. Ihr Amt ist zu nivellieren und zu uniformieren, die Persönlichkeiten auszulöschen und auszumerzen, alle in gleichen Schritt zu bringen, aus dem ganzen Volke eine Herde zu machen. „O meine Schafe," spricht der Probst sie an. Und diese Herde, die anonyme Menge, welch ein prosaisches, feiges, niedriggestirntes Pack ist das! Und dafür muss Brand alles opfern und sein Leben lassen, für ein solches Volk muss der Dichter sein Herzblut vergießen! In der Art und Weise, wie Ibsen das Volk und die Volksleute charakterisiert, mischt sich ein burleskes Element in das Trauerspiel. Durch diese Elemente, durch die Ironie, die das Ganze durchzieht, wird auch „Brand" zur Tragikomödie.

„Nur Durchgelebtes bringt das Heil," sagt Brand. Auch dieses Werk hat Ibsen durchlebt, musste es durchleben, um es schreiben zu können. Aber man darf bei diesem Geständnisse, das der Dichter stets wiederholt, nicht an ein Durchleben realer Dinge denken. Er schrieb einmal an Frau Magdalene Thoresen, der er sein Herz auszuschütten liebt: „Die Aufgabe (des Dichters) wird wesentlich die sein, sein Selbst einzufrieden, es frei und rein zu halten von allem Fremden da draußen, und dabei für sich selbst klar zu unterscheiden zwischen dem Erlebten und dem Durchlebten. Denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein." Und in einer Rede sagte er: „Meine Privatverhältnisse habe ich nie zum nächsten Gegenstand eines Gedichtes gemacht. Alles, was ich in den letzten zehn Jahren gedichtet, das habe ich geistig durchgemacht. Aber kein Dichter erlebt etwas allein. Was er erlebt, das erleben seine zeitgenössischen Landsleute mit ihm." Das sprach Ibsen im Jahre 1874, und „Brand" ist 1866 geschrieben.

Der Grundzug Brands ist nicht weit entfernt von seinen frühesten und seinen spätesten Werken. In den Jugendgedichten, von denen Jäger uns Kunde bringt und von denen wir oben gesprochen haben, nannte er die Idee vom großen Drama des Menschenlebens „Ahnen, Hoffen, Getäuschtwerden. Sieh, in diesen drei Worten ist das Leben des Menschen geschildert". Und als der Versucher Brand den Abgrund zeigt, der den Menschen vom Paradies trennt, das heißt das Irdische vom Göttlichen, den Kämpfer vom



Die Kirche in Ariccia

idealen Ziel, da bleiben immer noch Brand die Sehnsucht und das Hoffen. Das Getäuschtwerden aber spricht die Ironie des Stückes aus.

Wenn also Ibsens philosophische Idee von der Bedeutung des Menschenlebens die gleiche blieb, so rang er sich doch sein ganzes Leben von einer Wahrheit zur anderen empor. „Jede Zeit verlangt ihr Recht," heißt es im „Brand". Und das Recht einer Zeit ist die ihr entsprechende Wahrheit. Dr. Stockmann im „Volksfeind" sagte Jahre später: „Die Wahrheiten sind durchaus nicht so zählebige Methusalems, wie die Leute sich einreden. Eine normal gebaute Wahrheit lebt in der Regel siebzehn, achtzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger." Dann wird, nach Ibsen, aus der Wahrheit des einzelnen eine Majoritätswahrheit, und das ist so etwas wie ranziger, verdorbener, neugesalzener Schinken. Aber jede Wahrheit gebiert eine neue, ehe sie alt und verbraucht wird, und das ist immer wieder eine neue Stufe zur Höhe. An diese Stufenleiter, empor von Wahrheit zu Wahrheit, von Ideal zu Ideal, glaubt Ibsen. Darin ist er Optimist und unerschütterlicher Idealist.



Ariccia.

Auf einer Bankettrede in Stockholm im Jahre 1877 sagte er: „Man hat bei verschiedenen Anlässen von mir behauptet, daß ich Pessimist sei, und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich fest glaube an das Fortpflanzungsvermögen der Ideale und an ihre Entwickelungs-

fähigkeit." Und in einem Gespräche mit Felix Philippi sagte Ibsen, durchdrungen von dem Glauben an diese Entwickelungsfähigkeit: „Wir Dramatiker müssen alle bestrebt sein, durch unser Schaffen die bestehende Weltordnung zu verbessern; das habe ich immer versucht und werde es nach besten Kräften immer thun." In der pessimistisch geschauten Gegenwartswelt geht Brand, der Träger von Idealen einer kommenden Zeit, zugrunde. Aber sein Tod ist sein Sieg. Das darf man nicht vergessen.

Im Frühjahr 1865 gieng Ibsen nach Ariccia, um am „Brand" zu arbeiten. Er stand damals gern um vier Uhr morgens auf und streifte in den Wäldern und in dem großen Chigischen Park umher. Stand die Sonne höher, so gieng er an die Arbeit und blieb an seinem Schreibtische bis Sonnenuntergang sitzen. Dann genoss er die Kühle auf der großen Treppe vor der Kirche. Seine einzige Gesellschaft bildete außer seiner Frau nur der alte Lars Hansen, ein Porträtmaler, der ein kleines Vermögen in Rom verzehrte. Es war ein curioser, nicht sehr gescheiter Mensch, der immer arg vernachlässigt einhergieng, aber ein sehr warmfühlendes Herz hatte. Er fror fürchterlich im römischen Winter, und das war sein einziges Gesprächsthema. Prof. Dietrichson, der in seinen Memoiren so viel Interessantes über Ibsen geschrieben hat, erzählt in sehr anregender Weise von Ibsens winterlichem Gesellschaftsleben in den Jahren, da er den „Brand" schrieb. Der Ort dieses gesellschaftlichen Lebens war hauptsächlich die Tritonenkneipe. „Diesen Winter", erzählt Dietrichson, „drehte sich die Conversation, wo immer sie auch einsetzen mochte, stets wieder um die Frage, ob man einen Thorschlüssel schlucken müsse. Man berichtet von dem unglücklichen englischen Dichter Chatterton, der, 18 Jahre alt, nach dreitägigem Hungern Gift nahm, dass sein Hauswirt nach dem Tode des Ärmsten vergebens den Thorschlüssel suchte, den Chatterton besessen. Endlich fand man den Schlüssel in seiner Speiseröhre. Er hatte ihn vor Hunger geschluckt. Bei diesem Punkte der Erzählung setzte die Debatte ein, und der Streit wurde immer lebhafter. Denn meistens war der eine oder andere Ehrenmann da, welcher meinte, der Dichter hätte wohl eine oder die andere Weise finden können, sich zu ernähren: wenn er zum Beispiel, statt durchaus für seine Dichtung allein leben zu wollen, sich entschlossen hätte, auf einem Comptoir als Commis zu arbeiten. Da war nun Ibsen in seinem Element und bei seinem Ziele. Er liebte es dann, mit aller Energie zu behaupten, es sei das einzige Richtige gewesen, den Thorschlüssel zu verschlucken und nicht Commis zu werden. Und dieser seiner Behauptung gab er die schroffste und paradoxeste Form, um nur ja recht zu Widerspruch und zur Debatte zu reizen. Wenn dann sein Partner, ohne Ahnung von der eigentlichen Absicht Ibsens, sich zu vertheidigen begann, so war Ibsen dort, wo er sein wollte, und der andere saß nun, ohne es zu wissen, stundenlang Modell für den Probst oder den Vogt oder den Küster im „Brand". (Der „Geist des Accords", gegen den Brand zornwüthig wettert, ist der Wiederklang der Debatten in der Tritonenkneipe.) Wenn nun Ibsen in einer solchen Discussion über den Thorschlüssel sowohl an sich als an andern dichterische Modellstudien gemacht hatte, geschah es zuweilen, dass er den Faden verlor und von einem oder anderen starken Logiker an die Wand gedrückt wurde. Da gab er sich aber nie verloren. Denn wenn sein Gegner auch bewiesen hatte, dass man die Thorschlüssel nicht schlucken dürfe oder, mit andern Worten, dass man sich im Leben manchmal einer höheren Macht oder dem Gewichte äußerer Verhältnisse beugen und fügen müsse, gerade um ein besseres Resultat zu erzielen in dem, was des Daseins Ziel für den betreffenden Menschen sei, und wenn der Redner nun meinte, seinen Satz bewiesen zu haben, so klar, wie dass zweimal zwei gleich vier, dann hatte Ibsen stets die Antwort zur Hand: Aber wissen Sie denn auch bestimmt, mein Verehrtester, dass zweimal zwei gleich vier sind, zum Beispiel auf dem Planeten Jupiter? Und dann war man gleich mitten drin in einem neuen Gedankengang, in der Frage über das Relative

in allen unseren Erkenntnissen, wobei Ibsen mit glänzendem Humor seine Paradoxe vertheidigen konnte bis zur alleräußersten Grenze."

Es war eine rechte Ironie des Schicksals, dass der erste große Erfolg, den Ibsen in der Heimat errang, aus einem Missverstehen entstand. „Brand" wurde ein leidenschaftlich gekauftes, religiöses Erbauungsbuch, denn man nahm den Schluss wörtlich und sah darin eine Verherrlichung jenes Gottes, den man anzubeten gewohnt war. Wiederholt wurde eine Stelle aus „Brand" zum Text einer Predigt genommen, und so sprach beispielsweise Prediger Wexelsall in der Erlöserkirche über die Worte „Alles oder nichts".

Als Ibsen den „Brand" schrieb, dachte er wohl nicht an eine Bühnenaufführung, denn als später der Director L. Josephson sich wegen einer Aufführung an ihn wandte, nannte er dies „ein muthiges, ja ich kann wohl sagen, verwegenes Unternehmen" (April 1885). Josephson brachte das Stük am 24. Mai 1885 im Neuen Theater zu Stockholm zur ersten Aufführung. In Paris wurde „Brand" im Nouveau Théâtre (von der freien Bühne «L'oeuvre») am 21. Juni 1895 aufgeführt. Man nahm es achtungsvoll, ja sogar hochachtungsvoll auf. Die Zeit, wo man über Ibsen lachte, war vorbei. Francisque Sarcey freilich rief Gott zum Zeugen an, dass er trotz gespanntester Aufmerksamkeit so gut wie nichts von dem Sinn des Stückes verstanden habe. Jules Lemaitre aber findet das Gedicht großartig, wenn auch ein wenig unklar. Das ganze Werk erscheint ihm, vielleicht ohne Absicht des Autors, schließlich als Ironie — etwa im Sinne der philosophischen Dramen Renans. In Deutschland war es das Schiller-Theater zu Berlin, das „Brand" am 17. März 1898 (mit Ferdinand Gregori als Brand) zuerst zur Aufführung brachte. Wie Camille Mauclair in Paris, so constatiert hier Schönhoff (in der „Frankfurter Zeitung"), dass es nun vorbei sei mit dem Spott über den nordischen Nebel. Aber neben Stimmen der Begeisterung gibt es immer noch unfreiwillige Komik der Kritik genug. Fritz Lienhard, der Vorkämpfer der Heimatskunst, nennt Brand einen construierten Homunculus und ruft aus: „Was für ein öder Weihnachtsabend! Man vergleiche damit Martin Luthers, des wahren Reformators und wahren Menschen, Weihnachtsabend, oder man nehme Bismarcks Gemüthlichkeit im Kleinleben der Familie, die seinen Zug ins Große niemals gehindert hat!" Wer wagt da noch einen Stein auf den biederen Sarcey zu werfen?!

Indes Ibsen am „Brand" arbeitete, hatte er seine Stipendien aufgebraucht, und nun war er in Rom ein ärmerer Teufel als in der Heimat je zuvor. Er stand mit seiner Familie knapp vor dem Hungern und gieng in einem unglaublich schäbigen Aufzuge einher, ein Gegenstand des Mitleids für die ganze Künstlercolonie. Da trat die Wende seines Lebens ein. Friedrich Hegel, der Besitzer des Gyldendal'schen Verlages in Kopenhagen, der Cotta des Nordens, nahm „Brand" in seinen Verlag auf. Am 15. März 1866 wurde die erste Auflage in der Höhe von 1250 Exemplaren ausgesandt. Sie war nach wenigen Wochen verkauft. Schon im Mai wurde eine zweite Auflage mit 500 Exemplaren veranstaltet. (Bis heute sind 14 Auflagen erschienen.) Im selben Jahre wurde Ibsen vom Storthing, allerdings nach einigem Kampfe, ein Dichtergehalt bewilligt. Mit einem Schlage war nun Ibsen ein reicher Mann. Der Erfolg von „Brand" wandelte ihn ganz und gar: er erschien in einer hochfeinen Sammtjacke, mit blendend weißer Weste und trug einen Stock mit goldenem Knopfe.

Mit Ibsens wachsender Berühmtheit stiegen auch Höhe und Stärke der Auflagen seiner Bücher. „Peer Gynt" wurde am 14. November 1867 ausgegeben. Die ersten 1250 Exemplare waren 14 Tage später ausverkauft und die zweite Auflage folgte in der ansehnlichen Höhe von 2000 Exemplaren. Der „Bund der Jugend" (1869) wurde gleich in 2000 Exemplaren gedruckt, die erste Auflage der „Gedichte" (1871) betrug 4000, ebensoviel die erste Auflage von „Kaiser und Galiläer". Die erste Auflage der „Stützen der

Gesellschaft“ betrug 6000 Exemplare. Einen Monat später war eine zweite in der Höhe von 4000 nothwendig. „Ein Puppenheim“ wurde in 8000 Exemplaren ausgegeben, denen wiederum einen Monat später weitere 3000 folgen mussten. Die „Gespenster“ erschienen gleich 10.000 Exemplare stark. Und von nun ab war jede erste Auflage eines neuen Ibsen'schen Stückes 10.000 Exemplare stark. Die erste Auflage von „Wenn wir Todten erwachen“ zählt 12.000 Exemplare, die folgenden je 2000. Wie rasch solch eine stattliche Auflage erschöpft ist, sei an zwei Beispielen dargestellt. Von „Klein Eyolf“ wurden im ersten Monat 13.250 Exemplare verkauft, von „John Gabriel Borkmann“ in derselben Frist 15.000. Bis heute sind über eine halbe Million Ibsen'sche Bücher aus der Gyldendal'schen Officin hervorgegangen. Dänisch, Norwegisch, Schwedisch werden von kaum zehn Millionen Menschen gesprochen. Ich glaube nicht, dass jemals die Werke eines Dichters in ihrer Heimat eine so ungeheuere Verbreitung gefunden haben, wie die Stücke Henrik Ibsens im skandinavischen Norden.* Sie geben aber auch den Schlüssel für die merkwürdige Thatsache, dass Ibsen, der größte Dramatiker seiner Zeit, weniger durch die Bühne wirkte als durch das Buch. Seine Stücke setzten sich schwer, manche auch gar nicht, durch. Ihre Aufführungsziffer ist verhältnismäßig klein und kann sich durchaus nicht mit den Zahlen messen, die die Beherrscher des heutigen Theaters spielend erreichen. Die wirkliche, durchgreifende Wirkung der Ibsen'schen Dramatik von der Bühne herab steht noch aus. Diese Zahlen beweisen aber auch, dass Ibsen, dessen Werke ein so gangbarer Artikel geworden waren, der Existenzsorgen nun enthoben war. Er konnte sich endlich als sorgenfreier Mann fühlen.

Am 15. October 1867 schrieb Ibsen aus Sorrent an seine Schwiegermutter: „Ich habe ein neues dramatisches Gedicht vollendet, das zu Weihnachten erscheinen wird. Es wird mich höchlichst interessieren, was Du davon hältst. Das Gedicht heißt „Peer Gynt“ nach der Hauptperson, über welche in Asbjörnsens „Zaubermärchen“ einiges zu lesen steht. Es ist nicht viel, was ich dort als Grundlage vorfand, aber desto freier habe ich auch mit dem Stoffe walten können nach meinem eigenen Gefallen.“

Dieses dramatische Gedicht „Peer Gynt“, das bald nach „Brand“ auf Ischia und in Sorrent geschrieben wurde, war ebenso wie „Brand“ ursprünglich als Epos gedacht. Es ist das Gegenstück zu „Brand“. Wir haben schon einmal bemerkt, dass Ibsens Producieren in seiner Verkettung von Werk und Werk sich gleichsam in Gegenstücken fortbewegt. Ein einmal gefasster Gedanke lässt ihn nicht mehr los, und nachdem er ihn in ein Drama gefasst hat, reizt es ihn, dem Stoffe noch die andere Seite, die Gegenseite, abzugewinnen, die Dinge in andere Beleuchtung zu stellen, die Frage, die das Grundproblem klären soll, anders zu formulieren.

Hatte Ibsen im „Brand“ die norwegische Natur wahrheitsgetreu geschildert, so war in seinem neuen Gedichte der norwegische Mensch die Hauptsache. Im „Brand“ stellte Ibsen der Menge, aus der nur einzelne Silhouetten auftauchen, eine ideale Figur gegenüber, die gerade das verkörpert, was Ibsens Landsleuten fehlt. Im „Peer Gynt“ sind Ibsens Landsleute in einer Figur verkörpert, deren Idealität gerade in ihrer Realität liegt. Alles, was Brands Strafpredigt dem Volke vorwarf, alles, was Brand hasste und bekämpfte — hier wird es Erscheinung, hier bekommt es Körper. Peer Gynt ist der Typus des norwegischen Volkes. Es gibt in der ganzen Weltliteratur kein zweites Beispiel einer solchen dichterischen Synthese. Niemals ist noch einem Volke in einer Figur so schonungslos der Spiegel vorgehalten worden. Peer Gynts Individualität ist der extremste Typus seiner Landsleute. Da mischt sich Phantastik und Nüchternheit, Traum und Erlebnis, Romantik

* Zolas Romane sind allerdings in circa 2¼ Millionen Exemplaren (genau 2,211.000) verbreitet. Aber das Französische hat eine andere Verbreitung als das Dänisch-Norwegische.

und praktischer Sinn. Man guckt in die Wolken und kriecht mit allen Vieren auf der platten Erde. Der Charakter besteht in der Charakterlosigkeit; der Halbheit in allen Dingen entspringt der schwache und schwankende Wille, dem jedes Ziel fehlt und der planlos durchs

1867.	Udgift	Frcs.	Sol.	Übersetzung
Mai			.	
21.	Billetter paa Jernbanen til Napoli	65	8	Eisenbahnbillets nach Neapel.
.	Overvægt af Tøj . .	6	2	Übergewicht des Gepäckes.
.	Vin, Brød m. m. i Velletri	1	4	Wein, Brot ꝛc. in Velletri.
.	Middag m. m. i Ceprano .	8	.	Mittag u. s. w. in Ceprano.
.	Frugter og til Fattige .	.	10.	Obst und an Arme.
22.	Kjørsel i Neapel . .	.	12.	Fahrt in Neapel.
.	Hotelregningen sammesteds	24	.	Hotelrechnung detto.
.	Portneren i Alb. di Genova	1	.	Portier im Albergo di Genova.
.	Vogn til Dampskibet m. m.	2	.	Wagen zum Dampfschiff ꝛc.
.	Marinari for Ombordbringelse	1	10.	Marinari fürs Anbordbringen.
.	Billetter til Ischia .	12	10.	Billets nach Ischia.
.	Limonade, Vin, Opvarter ombord	2	10.	Limonade, Wein, Kellner an Bord.
.	Landsætning og Facchini paa Ischia	3	15.	Landung und Facchini auf Ischia.
.	Middag i la piccola Sentinella	10	.	Mittag in La piccola Sentinella.
23	en Pakke Cigarer . .	1	5.	Ein Paket Cigarren
.	Husholdningsudgifter .	6	.	Haushaltungsausgaben
.	Fattige m. m. .	.	4.	An Arme u. s. w.
24.	Udflugt til Forio i Lacco .	.	12.	Ausflug nach Forio und Lucca.
25.	Kaffe 10, Cigarer 30, Fyrstikker & Fattige 4	1	4.	Kaffee 10, Cig. 30, Zündhölzer und an Arme 4.
26.	Verten fra Ankomsten til Søndags Aften incl.	48	.	Dem Wirt von der Ankunft bis Sonntag abends incl.
	Sum:	176	06	

Eine Seite aus Ibsens Notizbuch.

Leben zickzackt. Man will dem Schicksal nie ins Auge sehen, und wenn ein Ding, mit dem man fertig werden muss, einem nahe kommt, so läuft man davon oder trachtet, um das Ding herum zu kommen. Das ganze Stück gilt der Gegenüberstellung zweier Principien: der Ibsen'schen Lebensregel: Lebe dich selbst, das heißt, sei immer du selbst, sei dir unter allen Umständen treu, gehe immer den geraden Weg deiner Bestimmung — und des Princips, das der Dichter daheim im Schwang sah: Lebe dir selbst, das heißt, thue alles

was dir just paßt und genehm ist. Individualität und Ichsucht, Persönlichkeit und Egoismus werden contrastiert. Nicht umsonst spricht einmal Peer Gynt von „seines Wesens Kalifat". Für den Egoisten ist das Ich ein Pascha, dessen Launen Gehorsam fordern. Auch Peer Gynt denkt immer an sich selbst. Aber nicht an jenes Selbst, das als Werkzeug des Schicksals in höchstmöglichster Kraft, Schönheit und Vollkommenheit der Bestimmung dienen soll, sondern an

> Das Gynt'sche Selbst, das ist das Heer
> Von Wünschen, Sehnsucht und Verlangen;
> Das Gynt'sche Selbst, das ist das Meer
> Von Hoffnung, von Genuß und Bangen —
> Kurz: das, was mir die Brust bewegt.

Diesem Selbst bringt Peer Gynt alle Opfer — der andern. So schonungslos Ibsen in seinem Stücke die Charaktereigenschaften seines Volkes geißelt — die Liebe zur Heimat



H. Klausen als Peer Gynt (bei der allerersten Aufführung am Christiania-Theater 24. Februar 1876).

bricht überall durch. Sie äußert sich schon darin, daß wir trotz all der Streiche und Dummheiten, die Peer Gynt begeht, nie die Sympathie für ihn verlieren und daß die guten Seiten Peers, wenn wir sie auch nicht zu sehen bekommen, uns doch im Gefühl nahe treten.

Jonas Lie schrieb einmal: „„Peer Gynt" ist die von Saft und Kraft strotzende Dichtung einer zu neuem Leben erwachten Nation — ein genialer Tiefblick in die Unbewußtheit unseres Volkes, in dessen übermüthiges Spiel mit seinen eigenen Möglichkeiten."

In Asbjörnsons Feenmärchen und in Asbjörnson und Moes Volksmärchen finden sich die meisten von Peer Gynts Abenteuern und natürlich auch Peer Gynt selbst. Für einen Landsmann Ibsens hat das Stück ungefähr den anheimelnden Reiz, als ob bei uns ein deutscher Dichter etwa „Hans im Glück" behandeln würde unter Verwendung einer Menge von Motiven und Wendungen der Grimm'schen Märchen.

Die eigentliche Handlung des Dramas ist nichts anderes als ein Rahmen für Peers Abenteuer und Erlebnisse, die wiederum nur symbolische Figuren sind für Peers

Eigenschaften, deren Beleuchtung das Stück gilt. Die Rahmenhandlung ist sehr einfach: Der wilde Bursche Peer, ein Lügner, Trinker und Raufbold, entführt auf einem Hochzeitsfeste die Braut. Er thut dies aus Trotz, weil ein Mädchen, dem er auf dem Feste begegnete und zu dem es ihn zog, mit ihm nicht tanzen will. Dieses Mädchen heißt Solveig. Nachdem Peer die Braut verführt hat, läßt er sie stehen und rennt ins Gebirge. Er wird verfolgt, in Acht und Bann gethan, und niemand hält treu zu ihm — als eben Solveig.

In Solveig sehen wir wieder eine Idealgestalt der Ibsen'schen Weiblichkeit, deren Größe in der Kraft des Herzens, im Glauben und Vertrauen und in der Opferfreudigkeit liegt. Solveig kommt Peer Gynt in den Wald nach, aber er versteht ihre tiefe Liebe nicht. Indes sie in der Hütte seiner wartet, geht er ohne Abschied in die weite Welt. Aber Solveig wartet im unerschütterlichen Glauben an seine Wiederkehr. Das Kaiserthum, das Peer Gynt vergebens draußen sucht, liegt in Solveigs Brust. Und als er endlich heimkehrt nach einem verpfuschten Leben, das so verpfuscht ist, dass weder Himmel noch Hölle von ihm wissen wollen und er im Löffel des Knopfgießers umgegossen werden soll, da erlöst ihn Solveig durch ihre Liebe. Dass sie ihn liebte, war sein einziges, ganzes Verdienst, seine einzige That, und er darf in ihren Armen sterben. Diese wunderschöne Gestalt der Solveig bringt den Gedanken nahe, als wäre bei ihrem Entstehen in des Dichters Herzen das Land, das Ibsens neues Werk entstehen sah, nicht ganz unbetheiligt gewesen. „Peer Gynt" wurde in Italien geschrieben, und hier fand Ibsen den katholischen Cult in seiner granzen Pracht. Er sah die Muttergottesbilder berühmter Maler in den Kirchen, er hörte die Gesänge erschallen zum Lob der jungfräulichen Mutter. Und etwas von Maria ist in Solveig übergegangen. Ihre Anrufung besiegt den Drachen (den großen Krummen), und wie eine Mutter wiegt sie den reuig Heimgekehrten, dem sie in unberührter Reinheit im Geiste angehört, in ihrem Schoße. Und ein ganz katholischer Gedanke ist es, dass die Fürsprache des Weibes den Sünder erlöst.



Der Knopfgießer.
(Erste Aufführung am Christiania-Theater.)

Unter den vielen Abenteuern, die Peer Gynt besteht, sind es besonders zwei, die für den Gedankengang des Stückes wichtig sind. Peer hat im Walde mit einem grün gekleideten Frauenzimmer angebandelt, die die Tochter des Dovre-Alten ist. Der Dovre-Alte lebt im Berg als der König der Trolle. Diese Trolle, Kobolde und Wichtelmännchen sind dieselben kleinen Geister, von denen Ibsen schrieb: „Das Leben ist ein Krieg mit den Trollen in Herz und Hirn." Sie bedeuten die niederen Triebe und Lüste, die kleinlichen und beschränkten Gedanken. Ihr Wahlspruch lautet: Sei dir selbst genug. Und was das bedeutet, das erkennt später einmal Peer in Egypten.

Da sieht er eine Kröte in einem Block:

> Rings eingeschlossen, der Kopf nur frei,
> Da sitzt sie und starrt; ihr einerlei,
> Was draußen geschieht — sie ist sich genug.

Peer soll die Trollprinzeß heiraten und auch ein Troll werden. Er soll sich um nichts mehr kümmern, was außerhalb des Berges vorgeht; er soll im Essen und in der Tracht sich nach den andern richten. (Ibsen versäumt nicht, bei dieser Gelegenheit die kurzsichtigen Heimatsfanatiker, die gerade damals in Mode waren, kräftig zu verspotten.) Zu allen Concessionen ist Peer schließlich bereit. Als er aber durch einen Schnitt ins Auge auch



Das Dovrefjeld.

den schielenden Blick der Trolle, auf den sie ganz besonders stolz sind, erhalten soll, da empört er sich und thut nicht mehr mit. Die Scene symbolisiert den Kampf der Überzeugung gegen die Vortheile, die aus Concessionen erwachsen; sie illustriert drastisch die schwerste Sünde in Ibsens Augen: das Verschachern und Verhandeln der Persönlichkeit. Sie bedeutet nichts anderes als den Kampf des Menschen mit den bösen Mächten in ihm selbst, den Kampf, den er in seinem Innern auszufechten hat. Unmittelbar an diese Scene schließt sich der Kampf mit der Außenwelt. Und diese Außenwelt, die Ibsen später in der „Compacten Majorität" haßte und bekriegte, erscheint hier als ein schleimiger, unfaßbarer Riese, als der große Krumme, auf den Peer überall stößt, wohin er sich auch wendet. Er will sich durchschlagen; der Krumme antwortet: „Geh herum." Peer will mit ihm kämpfen; „der Krumme siegt auch ohne Kampf". Es wäre Peer lieber, der Krumme würde schlagen oder Gewalt brauchen. „Der große Krumme siegt allmählich." Später, als

Stemm

Böjgen, Peer Gjyn

Det er Böjgen, so

Det er Böjgen, som a

Peer G

(kaster

Vorget er troldsm

(slaar sig

Stemm

Ja, lid paa Növe

Hi-hi, Peer Gjyn

Peer G

(kommer

Atter og fram, de

ud og ind, det

Der er han! Og

Rett som jeg er u

Noon dig! Lad on

Stemm

Peer in Egypten die Sphinx sieht, denkt er wieder an den Krummen: halb Löwe und halb Weib:

> Du gleichst 'nem Löwen also, Krummer,
> Besonders von hinten gesehen.

Gibt es ein besseres und boshafteres Bild für jenes „Volk“, für die Menge, die Masse, mit deren Beschränktheit und Unverstand sich die Helden Ibsens wie dieser selbst herumschlagen? Den Kampf mit dem Krummen aber besteht Peer, indem er Solveig anruft. Da sinkt der schleimige Riese in ein Nichts zusammen.

Passarge hält die Scene mit dem Krummen für die Centralscene des Stückes. Ich glaube, sie hängt innig mit der Scene bei den Trollen zusammen. Beide ergänzen sich, beide symbolisieren alle Kämpfe, die der Ibsen'sche Mensch überhaupt zu bestehen hat.

Die mannigfachen Schicksale, die Peer Gynt auf seinen Fahrten zu bestehen hat und die im Stücke kaleidoskopartig durcheinander wirbeln, durchsetzt mit Anspielungen und satirischen Ausfällen, werden für einen Nichtnorweger kaum jemals ganz verständlich sein. Von tiefster symbolischer Bedeutung ist die wüste Scene im Narrenhaus zu Kairo. Sie zeigt, wohin der Paroxismus egoistischer Bestrebungen führt: zum Wahnsinn. Hier wird Peer zum obersten der Narren ernannt, als „des Selbstes Kaiser“ mit einem Strohkranz gekrönt. Zu spät erst, als Tod und Teufel ihn bedrängen, sieht Peer ein, dass er, der das Selbstische in sich so hoch entwickelt hat, eigentlich nie er selbst gewesen ist. Er war in allem nur halb, und darum war er unnütz. Der Gedanke, dass ganz sündigen besser sei als halb fromm sein, kam schon im „Brand“ vor, und Lammers hat über diesen Text gepredigt.

Peer ist unter anderem auch ein großer Lügner, wenn auch das Lügen nicht der schlimmste seiner Fehler ist. Denn die Lüge ist bei Peer ein Kind der Phantasie. Die böse Absicht liegt ihr fern. Und rührend ist die Scene, wo Peer seine sterbende Mutter mit bunten Lügen über die Schwelle des Todes führt. Das schauerliche Gegenstück dieser Scene war das Sterben der Mutter Brands. Brands unerbittliche Wahrheitsforderung ließ die Mutter ohne Sacrament hinübergehen. Brand forderte, dass sich seine Mutter von allem Gold trenne, um das sie einmal ihre Persönlichkeit verkauft. Aber die geizige Frau wollte nicht alles hergeben. So musste sie, unversöhnt mit ihrem harten Sohne, die Augen schließen. Brands harter Sinn wie Peer Gynts Weichheit sind nur Ausdrucksformen für das gleiche Gefühl der Liebe zur Mutter. Aus übergroßer Liebe, um der Mutter das Sterben zu erleichtern, lügt der eine und bleibt der andere unerbittlich wahr.

In den letzten Act des „Peer Gynt“ hat Ibsen ein allerliebstes Histörchen hineingesteckt. Die Fabel übernahm er aus Phädrus. Auf einem Jahrmarkt in Amerika unter Goldgräbern erscheint der Teufel als Gaukler. Er kündigt eine „Phantasie über das Schweinedasein“ an. Unter seinem Mantel hat er ein lebendiges Schweinchen verborgen, das quickt und grunzt.

> Man lobte, tadelte das Gequiek,
> Man unterzog's einer strengen Kritik.
> Man begann den Künstler herunterzuhunzen:
> Zu dünn sei die Stimme, das Ganze studiert;
> Auch war man einig darin, qua Grunzen,
> Sei die ganze Leistung doch äußerst outriert.
> So gieng es dem Teufel, weil er dumm
> Berechnete nicht sein Publicum.



„Peer Gynt": Aase's Tod (Peer — Björn Björnson; Aase — Frl. Parelius). Aufführung am Christiania-Theater am 9. März 1892.

Das Schwein im Mantel des Teufels, das war das Norwegerthum im „Peer Gynt". Und Ibsen kannte seine Leute. Als das Stück im November 1867 erschien, wollten die Norweger es nicht Wort haben, dass ihr Bild ihnen getreu aus dem Spiele entgegenblicke. Sie nannten das Porträt übertrieben und cariciert, ganz so wie die Goldgräber an der Leistung des fahrenden Teufels allerlei auszusetzen gehabt hatten.

Ein bedeutender Recensent schrieb damals: „Ibsen ist Dichter nur in „Brand" und „Peer Gynt". Aber „Brand" und „Peer Gynt" sind keine Poesie." „Was die Kritik gesagt hat, weiß ich nicht," schreibt Ibsen an seine Schwiegermutter. „Hat sie viel auszusetzen gehabt, dann ist der Teufel mit ihr! Die meisten kritischen Aussetzungen reducieren sich im allgemeinen in ihrem innersten Wesen zu einem Vorwurfe gegen den Dichter, weil dieser er selbst ist, sich selbst sieht, denkt, fühlt und dichtet, statt so zu sehen und zu dichten, wie es der Kritiker gethan haben würde, wenn er hätte können." Das Stück wurde bald ungemein populär. Wie aus „Brand" wurden auch aus „Peer Gynt" Texte für Predigten genommen. Nicht nur in Norwegen. 1892 sprach der englische Prediger Daamer in der Sct. Nikolaus Church in London von der Kanzel herab von Ibsen als einem der ersten Volkslehrer der Gegenwart.

„Peer Gynt" war so wenig wie „Brand" ursprünglich für die Bühne bestimmt. Erst im Winter 1873/74 machte Ibsen selbst eine Bühnenbearbeitung, und nach des Dichters Angaben componierte Grieg die Musik dazu. Im Februar 1874 trat Ibsen in Briefwechsel mit Ludwig Josephson, dem damaligen Leiter des Christiania-Theaters, der dann bei Gelegenheit von Ibsens Besuch in der Heimat die letzten Vereinbarungen mit ihm traf. Am 24. Februar 1876 fand am Christiania-Theater die erste Aufführung statt. In Kopenhagen wurde am 15. Jänner 1886 das Stück (mit Herrn Klausen, dem ersten Darsteller des Peer Gynt, in der Titelrolle als Gast) zum erstenmal gegeben, aber in einer wesentlich anderen Bearbeitung. In einem ausführlichen Briefwechsel mit dem Director Th. Andersen hatte der Dichter auch diese Bearbeitung gutgeheißen. Das Stück wird im Norden viel gespielt. Aber sehr oft werden die ersten drei Acte allein gegeben. «L'oeuvre», die freie Bühne, die für Ibsen in Frankreich so ungemein viel gethan hat, führte am 11. November 1896 „Peer Gynt" am Nouveau Théâtre in Paris auf. Merkwürdigerweise ist das Stück in Deutschland noch nicht gegeben worden, aber ich zweifle nicht daran, dass die deutschen Bühnen ihr Versäumnis bald gutmachen werden.



Ibsen im Jahre 1868.

Siebentes Capitel.

Im Herbst 1868 verließ Ibsen sein schönes sonniges Heim in Rom und gieng nach Deutschland, wo er sich einstweilen in Dresden festsetzte. Während seines vierjährigen Aufenthaltes in Italien hatte er sich immer mit seinem Stoffe „Kaiser und Galiläer“ beschäftigt und fleißige Studien in den römischen Bibliotheken getrieben. Aber der Stoff war noch nicht völlig in ihm ausgereift, und in Dresden gieng Ibsen an die Ausführung eines anderen Dramas.

Im Winter 1868/1869 wurde das Lustspiel „Bund der Jugend“ geschrieben. Im Frühjahr 1865 hatte Ibsen den ersten Gesang eines Epos verfasst, der ungefähr dem Anfang des „Bundes der Jugend“ entspricht. Er schildert ein Fest des 17. Mai auf dem Lande. Nun nahm Ibsen den zuerst episch gedachten Stoff wieder auf und gestaltete ihn dramatisch. Am 19. Juni 1869 schreibt er einem Freunde: „Wie Du siehst, ist das Stück ein gewöhnliches Lustspiel, nichts anderes. Vielleicht werden einige in Norwegen sagen, dass ich bestimmte Personen und Verhältnisse geschildert habe. Das ist jedoch nicht der Fall. Ich habe allerdings Modelle benützt, und das ist nothwendig — für den Lustspieldichter in gleichem Maße wie für den Maler und Bildhauer.“ Der „Bund der Jugend“ beginnt die Reihe der Gesellschaftsdramen, jener Dramen, die Ibsen in Europa eigentlich populär gemacht haben, die den Streit um seine Größe entfesselten, unter deren Eindruck und Einfluss das heutige Sittenstück steht. Was Ibsen in diesen

Dramen ausführte, war eigentlich nichts anderes als der Motivenschatz von „Brand" und „Peer Gynt". Die Leitgedanken von Ibsens Dichtungen sind auch die Leitgedanken von Ibsens Leben, wenn man das Gedankenleben eines Menschen, die Entwickelung seiner Weltanschauung als sein eigentliches Leben betrachtet. Ich habe in den vorliegenden Blättern gezeigt, wie klein eigentlich der Gedankenkreis ist, in dem sich Ibsens Geist bewegt, und wie früh alle die Gedanken auftauchten, die Ibsen fortwährend und ausschließlich beschäftigt haben. Es sind im Grunde genommen nur zwei Gedankenreihen, die ihn und seine Dichtung beherrschen: Die Concentration der einen ist „Brand", die Concentration der anderen „Peer Gynt". Die Frage der Persönlichkeit, ihres Willens, ihres Berufes, ihrer Bestimmung, ihres Aufbaues aus Wahrheit oder Lüge ist der eine Gedankencomplex, die Charakteristik Norwegens und des Norwegers, der zornige Kampf gegen dessen Fehler und Sünden, gegen seine kleinliche Gesellschaft mit ihren Halbheiten, Concessionen und Compromissen der andere. Ibsens ganze Dichtung vom ersten seiner Dramen bis zum letzten gilt dem Kampfe um Brands Ideale und gegen Peer Gynts Schwächen. Alle Helden Ibsens tragen den Drang nach der Höhe in sich, der den Dichter auf das Hochgebirge trieb, aus der Niederung und der Enge hinauf zur Höhe des freien Ausblickes, aus dem Banne des Realen in die Freiheit des Idealen.

Eigentlich war ja schon die „Komödie der Liebe" Ibsens erstes Gesellschaftsstück gewesen, und nur die äußere Form, der Vers, der vaudevilleartige Charakter unterscheidet es von den übrigen. Die „Komödie der Liebe" hat mit dem „Bund der Jugend" auch den heiteren Grundcharakter gemein. Der „Bund der Jugend" ist überhaupt Ibsens lustigstes Stück. Wenn man von dem Ernst der Satire absieht, ist es ein Schwank, der an Drolligkeit und Komik nichts zu wünschen übrig läßt. Die Satire aber, der das Stück gewidmet ist, die Verspottung des schwindelhaften und phrasenreichen Politikers, hatte Ibsen schon in dem Norma-Ulke, den er als Witzblattredacteur veröffentlichte, versucht.

A. B. Stabell, der Herausgeber des „Morgenbladet" war das Vorbild des Severus in dieser „Norma" gewesen. Und Severus war die Keimfigur des jungen Advocaten Stensgard, der nun im Mittelpunkt der Komödie der „Bund der Jugend" steht. Seine Charakteristik macht das ganze Stück aus. Auch diese Technik ist für Ibsen kennzeichnend, kennzeichnend vor allem für sein dramatisches Denken. Der Gedanke, dem er Ausdruck geben will, verkörpert sich in einer Figur, und die scharfe Herausarbeitung, Beleuchtung dieser Figur in allen ihren Bewegungen bildet das Um und Auf des Stückes. Die Figur ist es, die unser Interesse fesselt, nicht die Handlung, in die sie gestellt ist. Das Interesse, das wir an der Handlung an und für sich nehmen, ist gering, so wie die Kunst Ibsens gering ist, in die Handlung selbst Spannung zu verlegen, sie abwechslungsreich oder neuartig zu gestalten. Ibsens Dramen sind eines mit ihren Helden. Ibsens Dramen sind eine lange Reihe von Einzelporträts. Die Nebenfiguren und Gegenspieler sind mehr oder minder Staffage und Hintergrund.

Stensgard ist ein Streber, der um jeden Preis Carrière machen will. Er kommt in eine kleine Stadt, revolutioniert dort mit seinen Phrasen die jungen und radicalen Elemente, die er dann, um ein Werkzeug für seine Zwecke zu haben, in einem Vereine, dem Bund der Jugend, um sich versammelt. Er will sich zum Abgeordneten wählen lassen, und nebenbei möchte er eine reiche Partie machen. Aber er scheitert als politischer Streber wie als Heiratscandidat, und die Geschichte des politischen Schachspiels, wo er matt gesetzt wird, und seiner drei Werbungen, wo sein Eigennutz ihm die schlimmsten Streiche spielt, bis er drei Körbe, einen nach dem anderen, erhält, bildet die Handlung des Stückes.

Stensgard ist ein norwegischer Rabagas. Er kennt nur ein Ziel: seinen Interessen zu dienen. Wie sein Charakter — lucus a non lucendo — entstanden ist, erklärt der

Dichter im Stück. Vererbung that das Schlimmste. Der Vater war ein Trottel und ein Lump, die Mutter ein ungeschlachtes, unweibliches Frauenzimmer, hart und roh. Die Schule war auch nicht geeignet, der „häuslichen Erziehung“ ein Paroli zu biegen. Alle guten Gaben des Geistes, Willens und Talents wucherten wild wie Unkraut auf. Das Kennzeichnende an Stensgard Persönlichkeit ist ihre Zerfahrenheit und ihre Zersplitterung. Er ist vom Stamme der Peer Gynts — Stensgård, das ist Peer Gynt als Politiker, sagte Jäger einmal — er ist vom Holz, aus dem in der Heimat des Dichters die Stützen der Gesellschaft geschnitzt werden. Stensgard hat einen starken Willen, ein heißes Verlangen, emporzukommen, eine Sehnsucht nach Schönheit und Sonnenschein. Er hat also eigentlich alle Gaben, die das Schicksal den Menschen, die Ibsen liebt, in die Wiege legt. Aber für ihn sind alle Gaben ein parodistisches Geschenk. Er ist eine Caricatur des willensstarken Aufwärtssteigenden. Ibsen unterscheidet scharf — und hierin gab „Peer Gynt“ den Grundton an — zwischen dem Ichmenschen und dem Manne seines Ichs, zwischen dem Egoisten und der Persönlichkeit, die rastlos an ihrer eigenen Ausgestaltung arbeitet, zwischen dem Streber und dem Strebenden. Dieser Unterscheidung ist im „Bund der Jugend“ in satirischer Form Ausdruck gegeben. Wie Stensgard sich an seinen eigenen Phrasen berauscht, wie er schließlich dazu kommt, an sich selbst und seinen Beruf zu glauben — der Beruf Stensgards wird ebenso parodistisch behandelt wie sein Wille und sein Zug nach oben — das ist höchst ergötzlich und mit vollendetster Treffsicherheit vom Dichter dargestellt.



Daniel Hejre. Monsen. Stensgard.

„Der Bund der Jugend.“
Erste Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen.
(Nach einer Zeichnung von R. Christiansen.)

Stensgard ist ein sogenannter Liberaler. Und der Liberalismus, den Ibsen in ihm verspottet, verhält sich zur wahren Freiheit nicht anders wie der Streber zum Strebenden, wie der Egoist zum Persönlichen. Der „Bund der Jugend“ sieht aus wie ein politisches Stück, aber die Politik spielt darin gar keine Rolle, sondern nur der Politiker. Die Herren von links und rechts sind mit gleicher Schärfe dargestellt. Wie komisch mag dem in der Mitte Europas sitzenden Dichter der Streit zwischen links und rechts in der Heimat erschienen sein! Er sah die heimischen „localen Verhältnisse“, von denen der Buchdrucker Aslaksen immer spricht, wie durch ein umgekehrtes Opernglas, und hatte nur ein Lächeln für die Stürme im Glas Wasser.

Die Gegenspieler Stensgards sind nicht viel mehr als scharfe Silhouetten. Auch die edle Figur des Stückes, der brave Arzt Fjeldbo, der die Rolle des Raisonneurs im herkömmlichen Sinne der Franzosen spielt, ist nur Folie für den Helden. Die Gesellschaft des conservativen Kammerherrn Bratsberg scheint auf den ersten Anblick mit mehr Sympathie behandelt als das Lager der Jungen, aber hier liegen die satirischen Fußangeln nur versteckter. Eine kleine Episode, die sich im Hause Bratsberg abspielt, ist von besonderer Wichtigkeit. Der Kammerherr hat einen Sohn, der Kaufmann ist und der eine reizende kleine Frau hat. Der junge Bratsberg geräth in eine schmutzige

Wechselgeschichte und ein hässlicher Concurs steht über seinem Haupte. Das Ärgste geht zwar vorüber, aber Geld, Haus, Erbtheil, kurz alles ist für den jungen Mann verloren. Da wendet er sich an seine Frau, die er bisher immer nur als Spielzeug betrachtet hat: „Jetzt bist du das Einzige, was ich noch habe. Wir müssen das Unglück zusammen ertragen." Selma schreit aber auf: „Es zusammen ertragen! Bin ich jetzt gut genug?" Mann und Schwiegervater stehen verblüfft vor diesem Gefühlsausbruche. Und nun geht das Herz der kleinen Frau über: „Ich kann nicht länger schweigen und heucheln und lügen! Jetzt sollt Ihr's wissen. Nichts will ich ertragen! .... o wie habt Ihr mich misshandelt! Schändlich, ... einer wie der andere. Immer sollt' ich nehmen; nie durft' ich geben. Ich bin die Arme unter Euch gewesen. Nie kamet Ihr, irgendein Opfer von mir zu fordern; ich war nicht gut genug, auch nur das Kleinste mitzuertragen. Ich hasse Euch, ich verabscheue Euch ... Wie hab' ich nicht gedürstet nach einem Tropfen Eurer Sorgen! Doch wenn ich bat, so habt Ihr immer nur mit einem leichten Scherz mich abgewiesen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe; Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. Und ich hätte doch mit heller Freude Schweres getragen; ich hatte eine ernste Sehnsucht nach allem, was da stürmt und emporhebt und erhöht. Jetzt bin ich gut genug: jetzt, da Erik nichts anderes mehr hat. Aber ich will nicht der Nothbehelf sein. Jetzt will ich nichts von deinen Sorgen haben! Ich will fort von dir! Lieber spielen und singen auf der Gasse! Lasst mich! Lasst mich!"

Diese Scene ist die Keimscene der künftigen „Nora". Vielleicht war es Georg Brandes, der dem Dichter die Anregung gab, die Figur der Selma in Nora aufleben zu lassen. Als der „Bund der Jugend" erschien, bemerkte Brandes in einer Besprechung, dass Selma nicht genug Spielraum im Stück habe. Ibsen solle doch ein ganz neues Schauspiel über sie schreiben. Dem Rath des Kritikers, noch dazu eines Kritikers, der von Ibsen ganz besonders beachtet wurde und der auf ihn in vieler Hinsicht Einfluss übte, mag Ibsens Eigenart, die in jedem Stücke eine Staffel zu dem nächsten baut, entgegengekommen sein.

In Stensgard und Bratsberg contrastiert Ibsen, wie er dies so gern thut, auch das Heute und das Gestern und den Kampf zwischen beiden. Dieses Contrastmotiv, das Ibsen, je älter er wurde, umso lieber verwendete, entspricht ja auch seiner Betrachtung der Gegenwart in ihren Beziehungen zur Vergangenheit (Erblichkeit) und entspricht auch seiner Technik, deren stärkste Mittel in der Vorgeschichte eines Stückes, also im Gestern, zu ankern pflegen. Die Vererbung ist im „Bund der Jugend" ein wichtiger Factor. Wir haben gesehen, wie sie dazu beitrug, Stensgard zu bilden und zu formen.

Es ließe sich ein hübscher Vergleich anstellen zwischen dem „Bund der Jugend" und Freytags „Journalisten". Stensgard ist ein Zerrbild unseres Bolz, und Aslaksen ein böses Seitenstück zu Schmock. Die Zeitung spielt in beiden Lustspielen eine centrale Rolle. Wie Ibsen von der Zeitung denkt — er läßt nie eine Gelegenheit vorübergehen, der Presse seine Meinung zu sagen — spricht Aslaksen aus: „Ich sagte mir: nur durch das große Publicum kann sich ein Blatt halten; aber das große Publicum ist das schlechte Publicum, das liegt eben in den localen Verhältnissen; und das schlechte Publicum will ein schlechtes Blatt haben. Sehen Sie, so redigierte ich mein Blatt." Nachdem Stensgard als Parlaments- und Heiratscandidat abgewirtschaftet hat, wird er Journalist (offenbar in Aslaksens Sinne) und bringt es später sogar bis zum Stiftsamtmann (Regierungspräsidenten), wie uns Aslaksen, den wir im „Volksfeind" wiederfinden werden, dort berichtet. Heute sitzt Stensgard gewiss schon im Storthing. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Ibsen in Dresden Freytags „Journalisten" auf der Bühne sah und eine Anregung davon empfieng. Idee und Entwurf des neuen Stückes brachte er aber schon aus Italien mit. Im Hause

Ibsens und unter dessen Aufsicht wurden Freytags „Valentine“ und „Graf Waldemar“ übersetzt. So vermittelte Ibsen die Kenntnis Freytags seinen Landsleuten und ihrer Bühne.

Die Technik, in der Ibsen den „Bund der Jugend“ ausführte, ist noch ganz die des alten Scribe, dessen Fingerfertigkeit Ibsen in seinen ersten Werken nachzuahmen suchte. Die Verwicklung der Handlung beruht auf Missverständnissen und vertauschten Briefen. Diese Verwechslungen der Personen und der Sachen sind nicht besonders geschickt gemacht noch motiviert. Aber über die Fehler der Technik täuschen die Laune und das Tempo hinweg. Paul Schlenther hat sehr hübsch nachgewiesen, wie der von Ibsen verehrte große dänische Komödienschreiber Ludwig Holberg, dessen „politischer Kannengießer“ auch in Deutschland bekannt ist, das Stück, seinen Geist und seinen Witz beeinflusst hat. Aber ausschlaggebend für Ton und Haltung des Werkes ist sein norwegischer Grundcharakter, die Heimatsluft, die darin weht. Die Reihe der Gesellschaftsdramen hängt auch dadurch innig zusammen, dass der Boden, auf dem sie alle spielen, der nämliche ist. Ibsen erzählt uns immer von den Vorkommnissen einer kleinen Stadt, wo es schon auffällt, wenn zwei fremde Herren im Wagen durch die Straßen fahren und wo jedermann fürchtet, dass die intimsten Ereignisse eines Hauses böswillig entstellt ins Localblatt kommen. Dass aber Ibsen, diese kleinliche Gesellschaft meinend, die große europäische Gesellschaft traf, das macht seine Größe aus.



Frau Fredrike Limnell.

Nach Vollendung des Stückes gieng Ibsen im Sommer 1869 nach Dänemark und dann nach Schweden, um in Stockholm als Delegierter am nordischen Rechtschreibungscongress theilzunehmen. Seine Erscheinung erregte in Stockholm Aufsehen und allseitig Überraschung. Man hatte in dem Dichter des „Brand“ einen alten, ernsten, strengen Asketen erwartet, und nun erschien ein eleganter junger Mann im Sammtrock, fein, lebhaft und liebenswürdig. Ibsen machte gesellschaftlich viel mit, und eines der ersten Häuser, wo er mit Freude aufgenommen wurde, war das durch seine Gastlichkeit berühmte Haus der Limnell'schen Familie. Herr Limnell war ein höherer Eisenbahnbeamter, seine Frau, die Witwe eines schwedischen Schriftstellers, eine außerordentlich intelligente, liebenswürdige und gutherzige Dame, die es verstanden hatte, ihre Villa „Lyra“ am Mälarsee zum Mittelpunkt eines schöngeistigen Kreises zu machen. In diese Villa führte Dietrichson seinen Freund Ibsen ein, und dort verbrachte der Dichter, bewundert und verehrt, viele herrliche Sommerabende.

Nicht nur in der Heimat, auch in der Welt war Ibsen damals kein unbekannter Mann mehr. „Brand“ und „Peer Gynt“ hatten Aufsehen erregt, die „Nordische Heerfahrt“ und die „Kronprätendenten“ wurden in ihrem Werte und in ihrer Bedeutung erkannt.

Während seines Stockholmer Aufenthaltes ließ eines Abends König Karl XV. den Dichter in seine Loge im Dramatiska-Teater rufen und überreichte ihm den ersten Orden, den Wasa-Orden. Und vom König gieng auch der Gedanke aus, Ibsen durch den Khedive zur Eröffnung des Suezcanals einladen zu lassen. Dies geschah denn auch, und der Dichter reiste über Dresden nach Paris und von dort nach Marseille. In Marseille schiffte er sich mit den übrigen Festtheilnehmern am 9. October am Bord des „Möris“ ein. Und indes er über das Mittelmeer nach Egypten fuhr, wurde in der Heimat die Aufführung des „Bundes der Jugend“ vorbereitet. Diese Aufführung fand am 18. October statt und war ein

Theaterscandal sondergleichen. Es wurde gezischt und gepfiffen wie noch nie in einem norwegischen Theater, mitten im Stück musste der Vorhang fallen, der Regisseur trat vor und fragte, ob weiter gespielt werden solle, und in wüstem Spectakel gieng die Vorstellung zu Ende. Man sah in dem Stücke eine Verhöhnung der liberalen Ideen in ihren Vertretern, ein Kokettieren mit Reaction und Conservatismus. Die Kritiker hatten wieder vollauf Gelegenheit, dem Dichter ihre Meinung zu sagen. Die Nachricht von der Aufnahme, die sein Werk daheim gefunden, traf Ibsen in Port-Said und erregte ihn tief. Nach Dresden heimgekehrt, gab er dem Schmerz und dem Zorn Ausdruck in dem Gedicht: „Bei Port-Said“:

Der Heimat Wort
Bringt Neuigkeiten.
Schön hatt' ich als Dichter
Einen Spiegel geputzt,
Ihn hat das Gelichter
Der Heimat beschmutzt.

Die Giftfliege stach;
Mein Herzblut wallte. —
Ihr Sterne, o Schmach, —
Mein Heim blieb das alte!
Wir schauten vom Nachen
Fregatte und Flut,
Ich grüßte die Flaggen
Und schwang den Hut!

Achtes Capitel.

Das Jahr 1870, die Zeit des deutsch-französischen Krieges, war für Ibsen bedeutungsvoll. Zu Beginn des Feldzuges stand der Dichter ganz auf Seite Frankreichs, und sein alter Deutschenhaß, der noch aus der Zeit her datierte, da er in Christiania einen nationalen Kampfverein gründete, und der durch den dänischen Krieg nur gesteigert worden war, folgte mit finsteren Blicken den Siegen der deutschen Waffen. Im December 1870 schrieb er sein langes Gedicht „Ballonbrief“ an Frau Limnell gerichtet, in deren Salon Prof. Dietrichson das eben mit der Post eingelangte Gedicht unter stürmischer Begeisterung der Gesellschaft zuerst vorlas. In diesen Versen spricht Ibsen von den „schweren deutschen Phrasenhelden, die sich prahlend heiser schreien mit der ew'gen Wacht am Rhein“. Da verspottet er die deutschen Führer, die Herren Generale Nummer so und Nummer so; da empört ihn „das grelle Todesbanner Preußens“ — „Preußens Schwert und Preußens Ruthe“ — da flucht er diesem Kriege, in dem Zahlensiege entscheiden:

Eines Rechenstückes Proben
Haben nie ein Herz erhoben.
Heldenlieder kann's nicht geben,
Seit ein freies Volkserheben,
Dem Begeist'rung Wert verlieh,
Ward zur Staatsmaschinerie.

Moltke und Bismarck, die die Schönheit und das Leid ihrer Zeit nicht verstehen, werden vom Sand der Geschichte überdeckt werden, wie die egyptischen Götzen vom Wüstensand.

Das ganze Gedicht verbirgt im Gewand der Schilderung der egyptischen Reise des Dichters nilaufwärts nur eine Variation über die stete Beschäftigung seines Geistes, die Philosophie der Persönlichkeit. Auch in der Götterwelt — in der Wüste sieht er die Tempel und Bildsäulen der egyptischen Götter — auch in der Götterwelt gilt nur die Persönlichkeit. Darum werden die persönlichen griechischen Götter ewig leben. Und aus dem Alterthum schweift sein Geist in die Gegenwart und fragt sich: Ist das heute Große wirklich groß? Gibt es heute große Werke und Thaten? Gibt es überhaupt Werke und Thaten, die an und für sich groß sind? Nein, antwortet er, nur der Mensch, der hinter dem Werke steht, verleiht ihm Größe. Und große Menschen, das heißt Persönlichkeiten, gibt es heute nicht. Heute herrscht der Götze Staat, der Götze Allgemeinheit. Jeder Mensch ist bloß eine Nummer, und all die Namenlosen errichten eine Pyramide, „des Gottkönigs Mausoleum“. Der Gottkönig, der Pharao von heute, ist der von Ibsen gehaßte Staatsbegriff. Die Zeit aber

steht wie ein Bettler und hungert nach Schönheit. Man sieht, wie in diesem Gedichte die Erinnerungen an Egypten, die Beschäftigung mit dem Stoffe „Kaiser und Galiläer", wo es sich um den Kampf mit Gott und Götzen handelte, und der tiefe Eindruck des deutsch-französischen Krieges sich vermischen. Aber in Ibsens Anschauung von der politischen Weltlage gieng eine Wandlung vor. Und diese Wandlung ward bewirkt durch die Aufrichtung des Deutschen Reiches. Er schrieb im Frühling 1872 in einem Privatbriefe: „Dass meine Auffassung der deutschen oder vielmehr der preußischen Politik jetzt eine ganz andere ist, als da ich in Rom vor sieben Jahren das Gedicht über Abraham Lincoln schrieb, versteht sich von selbst. Es ist nicht die glückliche Kriegsführung gegen Frankreich, welche diese Wandlung bewirkt hat; ich stand lange auf Seite der Franzosen, ehe mir die Augen aufgiengen. Aber da kam der große Zusammenschluss Deutschlands zu einem ganzen und lebendigen Organismus. Das ist die gewaltigste und bedeutungsvollste That unseres Jahrhunderts. Das war es, was mich umstimmte." Ibsen fühlte, wie der Königsgedanke Hakons, wie sein eigenes großskandinavisches Empfinden hier in die That umgesetzt ward. In dem Gedichte, das er 1872 zur tausendjährigen Feier der Einheit Norwegens schrieb, war seine Wandlung schon völlig vollzogen. Aus diesem Gedicht spricht vor allem die Liebe zur Heimat, zum Volk, das den Dichter in die Verbannung trieb. Ibsen fühlte sich immer als Exilierter. Er dankt seinem Lande für alle Schmerzen, die er seinetwillen erduldet, denn diese Schmerzen haben ihn geläutert. Und dann preist er die Hafsfjordschlacht, wo Harald Haarfager Norwegens Einheit siegend erstritt. Haralds Einheitsgedanke ist mächtig wieder aufgelebt. Er beherrscht heute Europa. In Haralds Zeichen siegt es:


Ibsen, als er nach Dresden kam. (1869.)

Schaut euch doch um! Der Tag ist aufgegangen,
Im hellen Licht der Erde Gipfel prangen.
Die Sonne, die bei Solferino brannte,
Die Lissas traubenblaue Tiefe färbte,
Die schien, als Porta Pia man berannte,
Und eine neue Zeit ins Kerbholz kerbte;
Die Sonne, die so schwül bei Königgrätz:
Es war ja doch die Hafsfjordsonne stets,
Dieselbe, die den kühnen Kämpfern gleißte,
Da man das neue Reich zusammenschweißte.

Ibsen sah das Gesetz der Zeit in Bismarck und Cavour verkörpert. In jene Zeit fällt auch eine Polemik, die Ibsen in der Zeitschrift „Im Neuen Reich" wegen seiner Stellung zu Deutschland auszufechten hatte. Man hatte Ibsen heftig angegriffen, weil er einst in seinem Gedichte „Abraham Lincolns Ermordung" Deutschland das Land der Lüge genannt hatte. „Aber dieses Gedicht", so entgegnete Ibsen, „redet durchaus nicht von dem deutschen Volke, sondern nur von einer Politik und einer Diplomatie, auf welche jenes damals wenig oder gar keinen Einfluss hatte und welche eben einige Monate vorher meinem skandinavischen Vaterlande eine noch blutende Wunde geschlagen hatte. Ich wiederhole es: Nicht gegen das deutsche Volk habe ich meinen Zorn gerichtet. Ein Dichter hasst die einzelnen nicht. Ein Dichter kann Ideen, Principien, Systeme hassen, doch nie Individuen." Ibsen drückt sich nicht ganz deutlich aus — er, für den alles, nur soweit es Individualität war, Bedeutung hatte, der auch in Ideen und

Systemen nur immer das Individuelle sah. Er wollte offenbar nur das sagen, was er wiederholt bei verschiedenen Anlässen in den verschiedensten Formen erklärt hat: Ein Dichter ist nie persönlich.

Aber nicht nur das politische Leben Deutschlands, auch das geistige machte auf den norwegischen Gast Eindruck. Er beschäftigte sich mit Schopenhauer und Hegel. Zur selben Zeit vermittelte Georg Brandes dem Norden die Bekanntschaft mit Stuart Mill und Taine und erweckte dadurch in den skandinavischen Ländern die größte geistige Regsamkeit. Das



Georg Brandes. (Nach einem Gemälde von Max Liebermann.)

war auch die Zeit, wo Ibsen mit Brandes in ein nahes freundschaftliches Verhältnis trat. Die Briefe der beiden Männer beweisen, wie die Aussprache ihre Entwickelung förderte und wie Brandes auf Ibsens geistige Entwickelung Einfluss genommen hat. Und diese Zeit ist es, wo endlich Ibsen an die Ausführung seines Kolossaldramas gieng. Er schrieb in einem Briefe (vom 26. Februar 1888): „Kaiser und Galiläer" ist das erste Werk, das ich unter dem Einflusse des deutschen Geisteslebens geschrieben habe. Als ich im Herbst 1868 aus Italien kam und in Dresden meinen Aufenthalt nahm, brachte ich den Plan zum „Bund der Jugend" mit und schrieb dieses Stück denselben Winter. Zu „Kaiser und Galiläer" hatte ich während meines vierjährigen Aufenthaltes in Rom mancherlei historische Studien und verschiedene Aufzeichnungen gemacht, aber keinen klaren

Plan für die Ausführung entworfen und also noch weniger vom Stück etwas geschrieben. Meine Lebensanschauung war damals noch national-skandinavisch, und ich konnte deshalb mit dem fremden Stoffe nicht zurecht kommen. Dann erlebte ich die große Zeit in Deutschland, das Kriegsjahr, und die nachherige Entwickelung. Dies alles hatte für mich an vielen Punkten eine umwandelnde Kraft. Meine Ansicht der Weltgeschichte und des Menschenlebens war bisher eine nationale Ansicht gewesen. Jetzt erweiterte sie sich zu einer Stammesansicht, und so konnte ich „Kaiser und Galiläer" schreiben. Es wurde im Frühling 1873 vollendet." Drei Jahre, von 1871 bis 1873, schrieb Ibsen an dem Werke, dessen Stoff er sieben Jahre mit sich herumgetragen hatte. Es steht eigentlich außerhalb der Entwickelungs-



Ibsens erste Wohnung in Dresden. An der Frauenkirche 6.

reihe seiner übrigen Dramen, es steht gleichsam über ihnen. Es ist eine Aussprache des Dichters mit sich selbst, entsprungen dem heißen Bestreben, Klarheit auf dem eigenen Wege zur Weltanschauung zu erkämpfen. In gewaltigster Form wurde hier der Streit ausgetragen zwischen heute und gestern, ein Streit, der in der Brust eines jeden Menschen, der über sein religiöses Fühlen ins klare kommen will, ähnliche Formen annimmt. Ibsen verkörperte diese Formen im Christenthum und im Heidenthum. „Kaiser und Galiläer" sind das eigentliche Gegenstück zum „Brand". Das Stück ist aus „Brand" geboren, wie ja immer bei Ibsen ein Werk vom anderen abstammt. Der Kampf um Glauben und Willen, der im „Brand" sich auf engster Scholle abspielte, hat hier die ganze Welt zum Hintergrund, und Brands Parole „alles oder nichts", um derentwillen er der Märtyrer seiner Familie und eines dummen, kleinlichen Volkes wurde, wird zum Schlachtruf eines Weltenkaisers im Ringen mit dem Weltengott. Die beiden Seelen, der Romantiker und der Praktiker, der

Realist und der Idealist, der Gläubige und der Zweifler, der seines Berufes Bewusste und der an seinen Beruf Irrende, die Seelen Hakons und Skules, Sigurds und Gunnars, Tesmans und Lövborgs hat hier Ibsen in einem Körper vereinigt, in Julian, dem gewaltigsten Thronforderer, den er je geschildert. Denn Thronforderer sind eigentlich seine Helden alle.

Das Drama schildert, wie Julian vom Christenthum abfällt und die Schönheit, die Lebensfreude, die Weltenharmonie bei den heidnischen Göttern sucht, wie er sich auflehnt im Trotz gegen Christus, wie er mit Wort und Gewalt, mit dem Geist und mit der Faust den Kampf aufnimmt gegen den Galiläer und seine Lehre und wie er in diesem Kampfe zugrunde geht. Sein eigener Wille beschwört seinen Untergang herauf. Aber dieser Wille war eben auf falscher Bahn. Julian vergriff sich in seinem Berufe, verstand die Stimme seines Dämons schlecht. Das Schicksal hatte ihn zum Erneuerer des Christenthums, dem er helfen und dienen sollte, bestimmt, aber er erreicht dieses Ziel, das, weil vom Schicksal bestimmt, unverrückbar feststeht, indem er sich gegen das Christenthum auflehnt. Das ist der typische Fall, an dem Ibsen seine Lehre von dem freien Willen des Einzelnen und dem unverrückbar, deterministisch bestimmten Laufe der Weltgeschichte exemplificiert. Man könnte das Stück ein Mysterium des Willens nennen. Die Begriffe Freiheit und Nothwendigkeit haben fast greifbare Gestalt, und ihre Geisterschlacht über den Köpfen der Handelnden füllt das Drama. Eine Parabel zieht sich durch das ganze Stück. Immer denkt Julian über den Sinn der Worte nach: „Gib dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist." Das ganze Drama ist ein Syllogismus über diesen Satz. Der Kaiser ist der freie persönliche Wille des Menschen, Gott ist die Nothwendigkeit. Wer beiden alles gibt, was ihnen gebürt, gibt beiden, ohne einen zu schädigen, dient beiden und sich selbst. Das ist dann der Glückliche, der in Übereinstimmung mit sich selbst lebt. Julian lebt immer im Zwiespalt mit sich selbst. Aber zu dem Glücke der Übereinstimmung, also zur Harmonie der Persönlichkeit gelangt man nur auf dem Wege der Freiheit, der gleichzeitig der Weg der Nothwendigkeit ist. Der Einzelwille muss sich mit dem Schicksalswillen decken, das ist der mysteriöse Sinn der Worte von der freien Nothwendigkeit. Der kategorische Imperativ: „Sei du selbst, sei dir selbst treu", gewinnt Gestalt in dem „sich selbst Wollenden" und in den tiefen, schönen Worten: „Du musst im eigenen Namen kommen." Und so steht die innere Wahrheit im Kampf mit der inneren Lüge. „Das Leben oder die Lüge!" ruft Julian aus, als er sich vom Christengott abwendet und sich dem Heidenthum in die Arme wirft. Zwischen Leben und Lüge spinnt sich der Conflict des Stückes. Es ist ganz Ibsenisch, dass in den beiden Momenten, wo die Lüge am auffälligsten klar wird, im Augenblick, da Julian dem Helios das blutige Opfer bringt, und als er später auf einem in einen Panther verkleideten Esel seinen dionysischen Triumphzug hält, die Ironie den Haupttrumpf ausspielt.

Julian hat in echter Tragik selbst den Brand entfacht, der ihn vernichtet. Das Schwert, auf das er sich stützte, durchbohrt ihm die Hand. Von erschütternder Größe ist der Höhepunkt der Handlung, das Ereignis seines Abfalles. Er fühlt sich berufen zu noch nicht dagewesenem Schaffen. Wie Moses, wie Alexander, wie Jesus, will er die Menschheitsentwickelung auf seine Schultern nehmen, will ihr Prophet und Führer sein. Jenen allen aber hat das reine Weib gefehlt, das ihm verheißen ist als Pfand der himmlischen Gnade. Und er glaubt in Helena das reine Weib gefunden zu haben. Aber Helena ist eine Buhlerin. Schrecklich enthüllt sich ihm ihre Niedertracht, als der Wahnsinn in ihrer Sterbestunde über sie kommt. Sie war seines Bruders Geliebte, sie hat mit einem Priester verbrecherischen Umgang gepflogen, mit einem Priester, mit Gottes Diener und Werkzeug! Und als nun Julian hört, dass dieses Weib im Tod Wunder wirken soll und als Heilige

verehrt wird — die Ironie dieser Situation ist ihre Tragik — da schleudert er blasphemisch den alten, ihm schon längst vermorschten Christenglauben von sich, tritt ihn mit Füßen und weiht sich, dem Helios opfernd, dem Schönheitscult der Heiden. Im Grabgewölbe unter der Kirche vollzieht er das Opfer. Dem Lobgesange in der Kirche, der zu Gott emporsteigt, schleudert er aus der Tiefe in titanenhaftem Trotze sein Wort entgegen: „Mein ist das Reich."

Aber Ibsens Julian ist doch kein Titan. Es ist halb ein Held und halb ein eitler Narr, halb ein Ganzgroßer und halb ein Kleiner und Kleinlicher. Ibsen hat sich treu an die Geschichte gehalten und das Porträt des Apostata nach den Quellen gezeichnet. Selten hat die Welthistorie ein krauseres Gemisch von guten und bösen, von erhabenen und lächerlichen Eigenschaften gezeitigt wie diesen Mann, um dessen Seele alle edlen und schlimmen Geister rangen. Ein tintenschmieriger Bücherwurm und ein genialer Feldherr, ein scharfsinniger Philosoph und ein größenwahnsinniger Phantast war er in einer Person. Nur in einem Punkte, und vielleicht gerade im bedeutendsten, hat Ibsen seinen Julian minderwertiger, als er wirklich war, gestaltet. Der historische Apostata war in der sein Leben erfüllenden religiösen Frage ein scharfsinniger Geist. Er war ein Neuplatoniker, und die Götter erschienen ihm als Emanationen des Urgeistes. Sie waren es, die den verschiedenen Nationen Charakter und Persönlichkeit gaben. Das ist immerhin ein origineller Gedanke. Ibsens Julian aber ist als Philosoph ein unklarer Kopf und seine Schwärmerei für die antiken Götter beruht auf nebelhaften Vorstellungen, entspringt lediglich dem elementaren Triebe nach Licht und Schönheit. Ibsen, der Mann des Nordens, der die Sonne des Südens erblickt, und in dem nun Nordisches und Südliches um die Herrschaft ringen, das ist das Erlebnis, das „Kaiser und Galiläer" zur Unterlage dient. Dass Julian, dieser Mann der Opposition, dieser Stoiker mit dem Ibsen'schen Grundsatze: „Kämpfe und entsage", dem Dichter eine sympathische Figur war, versteht sich von selbst.

„Kaiser und Galiläer" ist ein Trauerspiel des irren Glaubens. Und weil auch die Eitelkeit ein irrer Glaube ist, ein Missverstehen des Persönlichkeitscultes, eine Spielart der Ichsucht, wird das Stück auch zu einer Tragikomödie der Eitelkeit. Aber mehr als beides ist es das Schicksalsdrama der Mystik. Welche Mächte lenken, wer oder was das Bestimmende ist, das ist die schwebende Räthselfrage dieses Stückes. Ein Theil der Wurzeln des Stückes steckt im Menschenherzen. Ihrer ist das Drama. Aber ein anderer Theil der Wurzeln steckt im Nebelheim der Mystik. Auf dem Wege zum Abfall vom Christenthum, auf der blumenbekränzten Straße, die Julian zu den dampfenden Altären der Griechen zurückführt, ist der Zauberer Maximos sein Begleiter. Der wird ihm zum Mittelsmann zwischen der Welt, durch die er schreitet, und jener Welt der Geister, die über und unter ihr dunkel waltet. Aus den Zauberkünsten des Maximos trifft ihn die Verheißung des dritten Reiches, zu dessen Gründung er berufen ist. „Das erste ist jenes Reich, das auf dem Stamme des Baumes der Erkenntnis gegründet ward; das zweite jenes, das auf dem Stamme des Kreuzes errichtet wurde; das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf dem Stamme der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet wird. Denn es hasst und liebt beides und es hat seine lebendigen Quellen in Adams Hain und unter Golgatha." Und dieses dritte Reich soll dem Messias gehören, dem Kaiser-Gott, der Kaiser sein wird im Reiche des Geistes und Gott in dem des Fleisches. Julian dünkt sich dieser Messias, diese ideale Verkörperung der höchsten menschlichen Persönlichkeit, in der Fleischeswille und Geistesbestimmung eins sein werden. Julian will das Reich erobern kraft seines Willens. Aber sein Wille ist irr und falsch, und so zerfließt dem Suchenden alles unter seinen Händen wie Nebel. Unter wallenden

Schleiern sehen wir ein verschwimmendes Bild, ein Zukünftiges, das nach Wesenheit ringt, ein Chaos, aus dem eine kommende Zeit emporsteigen soll. Einen Namen gibt der Dichter dem Ungeborenen, aber keine Gestalt. Die Zukunft will Julian erringen, das ist das dritte Reich. Aber auf der Nothwendigkeit ist die Zukunft begründet. Kommen wird, was kommen muss. Julian lehnt sich auf gegen die Nothwendigkeit. Er will sie brechen, er wähnt sich frei. Aber ein Wahn ist diese Freiheit, der Wahn eines Blinden. Er kann nichts gegen die Nothwendigkeit. Was er will, muss er wollen. Er ist Hammer und Amboss zugleich, wie jeglicher, er ist nichts als ein Glied in der ewigen Kette von Ursache und Wirkung: Ein Werkzeug, wie Ibsen alle Menschen nennt. Julians Trotz zerschellt in Scherben am ehernen Weltgesetz, das gegen seinen Willen durch ihn die That vollführt, zu deren Erfüllung er bestimmt war. Nicht nur der Kaiser kämpft gegen den Galiläer, der Mensch kämpft gegen das Geschick. Mensch und Kaiser unterliegen, denn beide kämpfen im Zeichen einer überwundenen Entwickelungsphase. Das Geschick der Welt ist es, von einer Phase zur anderen fortzuschreiten, es gibt kein Zurück, keine Zeit kann von dem Gedanken einer anderen Zeit leben, jede Zeit hat ihren eigenen Beruf, wie jeder Mensch seinen Beruf hat. Kind, Jüngling, Mann, das sind die Träger der drei Reiche. Die Welt ist noch im Jünglingsalter, die Reifezeit ist noch nicht da. „Geht nicht das Kind unter im Jüngling und der Jüngling wieder unter im Mann?" fragt Maximos. Julian hat den Jüngling wieder zum Manne umschaffen wollen. Adalbert v. Hanstein hat in seinen Vorträgen über Ibsen auf die Verwandtschaft des Ibsen'schen Gleichnisses mit den Ideen Lessings über die „Erziehung des Menschengeschlechtes" hingewiesen. Auch Lessing spricht von einer Zeit der Vollendung, die kommen wird, der Zeit eines neuen ewigen Evangeliums. Er erinnert daran, dass die Schwärmer des XIII. und XIV. Jahrhunderts von einem dreifachen Alter der Welt sprachen, und auch ihm bedeutet das Alter der Männer das dritte Zeitalter.

So wenig Julian die Zeitenuhr zurückstellen kann, indem er den Gang der Dinge hemmt und Todtes wieder zum Leben zu erwecken versucht, so wenig kann er die Lehre des Zimmermannssohnes aus Nazareth zu Falle bringen. Sein Trotz und sein Kampf befestigen nur die Macht, die er vernichten möchte. Seine Christenverfolgungen schaffen Märtyrer, geben dem Christenvolke neue Kraft und neuen Muth. Der Nutzen des Leidens wird hier völkerpsychologisch gezeigt. „Ein edles Volk saugt Lebenskraft aus Noth und Pein," heißt es im „Brand". Auch Julian ist nichts als ein Werkzeug in der Hand des Schicksals. So wird er wider Willen zum Eckstein des Baues, der die Weltentwickelung heißt. Er wird ein „Eckstein unter dem Zorne der Nothwendigkeit", wie Kain und Judas es waren. Alle drei tragen die mephistophelische Sendung. Sie wollen das Böse und wirken das Gute. Ihre finsteren Thaten helfen nur dem Lichte zum Sieg. Und das Gute wie das Licht sind eben nichts anderes als das Nothwendige. Denn das Gute im höchsten Sinne dieses vielmissbrauchten Wortes ist alles, was dem Fortschritte, der Weiterentwicklung der Menschheit dient. Ibsen selbst glaubt an die Zukunft, glaubt an das dritte Reich, und sein Idealismus deckt sich mit seinem Optimismus. Weisheit, Licht und Schönheit sind ihm Synonyme. Ibsens Sehnsucht nach der Sonne, nach einem Leben in Schönheit, nach freudigen Menschen, die dionysische Sehnsucht, die durch alle Stücke Ibsens von dem Tage an, da er Italien gesehen, rauscht und klingt, hat in Julian ihren verzücktesten Verkünder. Aber Julian sucht die Schönheit in der Vergangenheit statt in der Zukunft. Darum kann er sie nicht finden. Er sehnt sich nach der Sonne von gestern, statt nach der Sonne von morgen, darum leuchtet sie ihm nicht. Der Kampf zwischen heute und gestern wird auch in diesem Stücke geschlagen, und wie immer siegt — das Morgen.

Trotz seiner unzweifelhaften historischen Echtheit steht uns Ibsens Julian nahe wie ein moderner Mensch. „Wir stehen gegen die neuere Kunst, wie Julian gegen das Christenthum," schrieb Goethe unterm 18. März 1801 an Schiller, der sich übrigens auch mit dem Plane trug, einen Julian zu schreiben. Und was Goethe empfand, empfinden wir noch heute. Die rückwärtsschauende Sehnsucht, die auf der Suche nach verlorenen Göttern nur Kommenden die Wege bahnt, das Sichaufbäumen gegen das Nothwendige, das unabwendbar ist und bleibt, sind ewig. Und immer zerbricht die Waffe aus der Rüstkammer des Gestern, wenn man sie gegen das Kommende führt. Ewig ist der Sonnendienst und die Sonnensehnsucht Julians. Und das überheiße Verlangen nach Licht, Freude und Schönheit quillt der Menschheit aus nieversiegenden Tiefen. Das dritte Reich ist nicht von dieser Welt. Immer wird seine Herrlichkeit das Land der Verheißung sein, in dessen Angesicht der Führer fällt. Es ist das Land der Ideale, das Utopien Lord Bacons. Nach ihm streben ist alles, was der Mensch vermag. Nur indem er das Unmögliche will, wird er das Mögliche erreichen. Auch Brands Streben gilt dem dritten Reiche. Und in allen Gesellschaftsdramen Ibsens steht es wie ein fernes, leuchtendes Morgenroth am Horizont.

Zwei Theile und zehn Acte hat das riesige Drama. Aber Ibsens Technik versagt hier. Der erste Theil ist noch einigermaßen bühnenmöglich. Die Handlung geht Schlag auf Schlag! Julian als Prinz bei Hof, seine Reise nach Athen und Ephesos, der Zusammenstoß seines christlichen Glaubens mit dem Heidenthum, die Beschwörungsscene, wo ihm das dritte Reich verheißen wird, seine Vermählung mit Prinzessin Helena, in der er das reine Weib zu finden glaubt, sein Siegeszug nach Gallien, Helenas Verrath, die Ungnade des Kaisers, die Schilderhebung des Heeres, das ihn zum Gegenkaiser ausruft, der Abfall vom Christenthum, das alles sind Scenen von mächtiger Bühnenwirkung. Der zweite Theil aber mit seinen Christenverfolgungen, philosophischen Zänkereien, dem Perserzug Julians und seinem Ende, hat zwar noch Einzelheiten von hinreißender Schönheit, aber er ist ermüdend, verworren und unklar. Hier besonders haben Shakespeares Königsdramen die Technik beeinflusst. Aber gerade bei „Kaiser und Galiläer" kann man lernen, zu welchen Irrthümern man oft kommt, wenn man auf Ähnlichkeiten Jagd macht, um daraus Schlüsse zu ziehen. Eine Scene von höchster dramatischer Gewalt ist der Schluss des vierten Actes (erster Theil). Julian hat als Feldherr in Gallien Sieg auf Sieg erfochten und damit Neid und Eifersucht seines misstrauischen Vetters, des Kaisers Konstantios, erregt. Konstantios, der selbst in Asien geschlagen worden ist, hält in Rom den Siegeszug für die Erfolge in Gallien, setzt Julian ab, ja, gibt dem Legaten, den er Julian schickt, sogar einen verblümten Haftbefehl mit, der denn auch in Kraft gesetzt werden soll. Da wendet sich Julian an seine Soldaten, spricht zu ihren Herzen, spricht zu ihnen als ihr Freund und — als schlauer Diplomat und setzt ihre Gemüther in Brand. Die Soldaten rufen Julian zum Kaiser aus. Die Forumscene aus „Julius Cäsar", der Auftritt mit den Kürassieren im „Wallenstein" scheinen bei dieser Scene Pathe gestanden zu haben, was vielen Kritikern denn auch Anlass zu Betrachtungen gab. Und doch fand Ibsen den ganzen Vorgang bei Ammianus Marcellinus, seiner Hauptquelle, an die er sich mit möglichster Treue gehalten hat. Aus diesem Historiker wie aus den Werken Julians selbst schöpfte er Worte und Reden, die er seinem Helden in den Mund legt.

Im ganzen Stücke suchte er Sprachweise und Denkart der Zeit so getreu als möglich nachzuahmen. Es gibt nur sehr wenige Werke der Weltliteratur — Ehrhard kennt nur eines: Flauberts „Salambo" — wo Colorit und Charakter einer vergangenen Zeit mit solcher Treue und solchem Geschicke reconstruiert sind. Aber dieses Geschick und der philosophische Inhalt des Stückes genügten nicht, dem Werke die Rundung zu geben, die

Ibsens andere Dramen auszeichnet. Gedanklich sein tiefstes und reichstes, ist es technisch Ibsens schwächstes Drama. Es ist für Ibsens Entwickelung wichtiger als für die Literatur.

Die Kritik verhielt sich ziemlich kühl. G. Ljunggren, ein schwedischer Kritiker, constatiert, dass die allgemeine Erwartung betrogen worden sei, und der Däne Erik Bögh meinte, dass die Freunde des Dichters sicher die Lectüre des Stückes mit dem frohen Seufzer beschließen würden: Gott sei dank, dass Henrik Ibsen mit dieser Arbeit fertig ist! In der Heimat Ibsens ist das Kolossaldrama nie aufgeführt worden. Die allererste Aufführung fand in Deutschland statt, am 5. December 1896 im Leipziger Stadttheater. Der treffliche Regisseur Leopold Adler hatte die Bearbeitung mit geschickter Hand besorgt. Aber das Stück für die lebendige Bühne zu retten, vermochte er nicht.

Später wagte Director Droescher eine zweite Bearbeitung, die am 17. März 1898 im Berliner Belle Alliance-Theater (mit Herrn Wiecke als Julian) in Scene gieng. Schlenther hält diese Aufführung irrthümlicherweise für den ersten und einzigen Versuch, „Kaiser und Galiläer“ vor das Rampenlicht zu bringen.



Ibsen, als er Dresden verließ.

Neuntes Capitel.

Über Ibsens Dresdner Aufenthalt läßt sich nicht viel sagen. Er wohnte zuerst 1868 An der Frauenkirche 6. Das ist ein interessantes Gebäude, wahrscheinlich aus dem vorigen Jahrhundert. Im Hauseingang prangt links mit großen goldenen Buchstaben der Spruch: „Durch Trübsal werdet ihr eingehen in das Reich.“ Die Treppe ist sehr breit und schön, und nach dem Hofe hinaus gehen durch alle Stockwerke alterthümliche Gallerien.* Ibsen war Mitglied des literarischen Vereines, zu dessen Sitzungen er auch kam. Aber er verhielt sich schweigend und nahm fast nie an den Debatten theil. Er verkehrte im Hause des Grafen Wolf Baudissin und auch bei Hettner. Mit Prof. Schleiden, Prof. Bürde, dem Dichter Duboc, dem dänischen Minister v. Raaslöfs, Herrn v. Adelon und mit der russischen Dichterin Frau v. Pawlow stand er in gelegentlichem Verkehre. Im allgemeinen aber lebte er ziemlich zurückgezogen und war wenig sichtbar. Während seines Dresdner Aufenthaltes gieng übrigens in Ibsens äußerer Erscheinung eine Veränderung vor. Er wechselte seine Tracht von Grund auf. Er trug nicht mehr den Flaus wie bisher, sondern erschien immer

* 1869 wohnte Ibsen Königsbrückerstraße 33, 1871 Dippoldiswaldderergasse 7, Parterre, 1872—1875 Wettinerstraße 22, im zweiten Stock.

in einem langen, bis unter die Knie reichenden Gehrock. Er hat diesen Gehrock bis auf den heutigen Tag nicht mehr abgelegt.

Indessen Ibsen an „Kaiser und Galiläer" arbeitete, machte er, besonders zur Sommerszeit, größere Reisen. Im Sommer 1870 gieng er nach Kopenhagen; im Sommer 1873 kam er zum erstenmal nach Wien, wo er als Juror für norwegische Malerei und Sculptur bei der Weltausstellung thätig war.

Im Sommer 1874 betrat er endlich nach zehnjährigem Fernsein den Boden der Heimat wieder. Er, der Norwegen verlassen hatte als ein mehr gehasster als bekannter Schriftsteller, dem man Talent nur zögernd zugestand, kehrte nun heim als berühmter Mann, als der Stolz der Heimat. Es wurden ihm große Ovationen bereitet. Eine Aufführung vom „Bund der Jugend", der er beiwohnte, gestaltete sich zu einer enthusiastischen Kundgebung. Auch darin liegt eine eigenthümliche Ironie. Der „Bund der Jugend" war das Stück gewesen, das bei seiner ersten Aufführung die größte Erbitterung gegen den Dichter erregt hatte. Und immer war es der „Bund der Jugend", der als Festvorstellung gegeben wurde, wenn es später galt, den Heimgekehrten zu feiern. So im Jahre 1874, so im Sommer 1891, bei des Dichters endgiltiger Rückkehr nach Norwegen.

Die Studenten brachten dem Dichter einen Fahnenzug, und in einer in vielfacher Hinsicht bemerkenswerten Rede sagte ihnen Ibsen: „Die Studenten haben im wesentlichen die Aufgabe des Dichters: sich und andern Klarheit zu verschaffen über die zeitlichen und ewigen Fragen, die sich in der Zeit und der Gesellschaft regen, der sie angehören. In diesem Sinne darf ich wohl von mir selbst sagen, dass ich mich während meiner Verbannung bestrebt habe, ein guter Student zu sein. Ein Dichter gehört seiner Natur nach zu den Weitsichtigen. Nie habe ich die Heimat und das lebendige Leben der Heimat so voll und so innerlich geschaut, wie gerade aus der Ferne und während meiner Abwesenheit!"

Ibsen kehrte nach diesem kurzen Besuche daheim wieder nach Dresden zurück, wo er aber nur mehr einen Winter verbrachte. Seiner Abneigung gegen Norddeutschland, insbesondere gegen Preußen, machte er auch einmal in einem Gespräche mit seinem Landsmanne Paulsen Luft. Er sagte, dass in Preußen, Bismarcks schönheitsfeindlichem Vaterlande, kein wirklicher Dichter entstehen oder wenigstens sich nur behaglich fühlen könne. Als Paulsen den genialen, unglücklichen Heinrich v. Kleist nannte, erwiderte Ibsen triumphierend: „Aber er beweist ja gerade, was ich sage. Er erschoss sich, weil er das Unglück hatte, in Preußen geboren zu sein. Er konnte das Leben nicht ertragen." Im Jahre 1875 übersiedelte er nach München. „Ich muss gehen," schrieb er einem englischen Freunde. „Im April will ich nach München und schauen, ob ich dort zwei bis drei Jahre bleiben kann. Ich hoffe, dass dort das geistige Leben intensiver und freier ist als in Norddeutschland, wo Militarismus und Politik das Volk erschöpfen, die Gedanken ersticken."

Nach der Vollendung von „Kaiser und Galiläer" gieng Ibsen vorderhand an kein neues Werk. In den vier Jahren, die folgten, beschäftigte er sich mit der Revision und Correctur seiner früheren Stücke, die in neuen Auflagen erschienen. Bemerkenswert ist, dass die Änderungen, die er vornahm, fast ausschließlich Kürzungen sind, dem Bestreben entsprungen, die Sprache seiner Dramen so concentriert als möglich zu gestalten. Auch die Herausgabe des Jugenddramas „Catilina" fällt in diese Zeit. Vor allem aber waren diese Jahre eine Zeit des Studiums und der Lebensbetrachtung. Ibsen hatte sich nun eine feste Weltanschauung erworben, und er gieng daran, die ihn umgebende Welt vom Standpunkt seiner Philosophie aus zu betrachten. Alle Gedanken der Zeit giengen ihm durch den Kopf. Wo immer Ibsen lebte, in Rom, Dresden, München, Christiania, war er als eifrigster Zeitungsleser bekannt. Im Café Maximilian in München, wie im Café Aragno in Rom zeigte man dem Fremden den nordischen Magus, der immer am bestimmten Platze hinter einem Berge von

Zeitungen saß. Diese fleißige Zeitungslectüre ist für Ibsens Schaffen nicht bedeutungslos. War er auch, wie alle seine Helden, ein Einsamer — auch Julian sehnt sich immer nach der Einsamkeit — trat er mit der sogenannten Welt auch nur in sehr flüchtige, gleichsam nur officielle Beziehungen, so entgieng ihm doch nichts, was „draußen" vorgieng. Niemals hat er die großen Conflicte der Welt zum Gegenstand seiner modernen Dramen gemacht. Er blieb immer auf dem Boden seiner nordischen Kleinstadt. Aber der nationale Kern aller seiner Werke steckt in einer kosmopolitischen Hülle. Die Meinung, die Ibsen von der Welt, der Gesellschaft, den Menschen hatte, veränderte sich wenig im Laufe der Jahre. Er wurde kein Skeptiker, kein Misstrauischer — er ist es von jeher gewesen. Seine Ansichten, die er so scharf und beißend in seinen Gesellschaftsdramen aussprach, hat er schon als Jüngling mit sich herumgetragen. Charakteristisch dafür ist, dass beispielsweise die Theorie Stockmanns, dass es die wenigen in dieser Welt sind, die Minorität, die die Vernunft und das Recht auf ihrer Seite haben, den Gegenstand eines Gespräches bildete, das Ibsen als Bergener Theaterleiter mit Lies Vater führte. Immer war Ibsen ein Pessimist in Bezug auf die Gegenwart, immer ein Optimist in Bezug auf die Zukunft. Wenn in seinen Gesellschaftsdramen sein Gegenwartspessimismus scharfe Formen annimmt, so entspringt dies durchaus keiner etwa fortschreitenden Menschenverachtung. Ich sehe in der Betrachtung der Menge im „Brand" und in den modernen Dramen keinen Unterschied im Grad. Und wie Ibsens Ansicht von den Menschen, so blieb auch Ibsens Ansicht von den Grundprincipien des Lebens immer consequent. Er fragte sich nun: Wie verhält sich das praktische Leben zu dieser Weltanschauung? Und so kam er zu den Conflicten: Lüge und Wahrheit, Schein und Sein, Egoismus und Persönlichkeit. Die Parole Julians: „Das Leben oder die Lüge!" ist der Schlachtruf aller seiner Dramen, die man nicht umsonst Kampfdramen genannt hat. Das Recht der Persönlichkeit, deren schlimmste Sünde es ist, sich zu verkaufen (mit nimmermüdem Hass verfolgt Ibsen die Kaufehe), die Erfüllung des Berufes, die erlösende Kraft der Freiwilligkeit, das Opfermotiv, das Beichtmotiv, der Widerstreit zwischen heute und gestern — das bleiben die Probleme der Gesellschaftsdramen, wie es die Probleme seiner historischen und phantastischen Dramen gewesen sind. Aber Ibsens ganzes Dichten ist immer nur eine Beschäftigung mit sich selbst, das heißt mit den Gedanken, deren Ergründung Ibsens Leben ausmacht. Es ist nicht ein Stoff, eine Fabel, eine Handlung, ein merkwürdiger Zusammenstoß zwischen Menschen, der Ibsen die Anregung zu einem Drama gibt. Es ist immer nur die Frage: Wie verhält sich dieser oder jener Gedanke zum äußeren Leben? Um diese Frage plastisch zu gestalten, verkörpert sie der Dichter in einer Figur. Darum sind alle seine Dramen, die man besser noch als Kampfdramen Fragedramen nennen könnte, nichts anderes als eine Gallerie von Helden, die auf dem Postament der Ibsen'schen Lebensanschauung stehen. Nicht was die Helden sind, sondern was sie *bedeuten*, ist für den Dichter maßgebend. Sie bedeuten ihm immer ein Beispiel für seine Lebensanschauung, und so spricht er von ihr zu der Welt in diesen Gestalten, die Symbole sind. So wird ihm auch die kleine Gesellschaft einer kleinen nordischen Hafenstadt zum Symbol der großen europäischen Gesellschaft. Aber die gestaltende Kraft des Dichters ist so groß, dass wir über den Menschen, die er uns vorführt, und den Geschicken, die er uns erzählt, die „Bedeutung" seiner Stücke fast vergessen. Tragikomödien sind diese Stücke fast alle. Aber weniger dadurch, dass unvermittelt Komisches an Tragisches grenzt oder sich mit ihm vermischt, als dadurch, dass der Gesichtswinkel, unter dem der Dichter seine Menschen betrachtet, die Menschen nämlich, die er bekämpfen will, der des Spottes und des Hohnes ist. Die Ironie der Stücke ist ihre Tragik.

Der Ästhetiker Max Schasler hat einmal die Ironie eine negativ treibende Kraft des culturgeschichtlichen Entwickelungsprocesses genannt. Und in diesem Sinne dient die

Ironie Ibsen als ein Sturmbock gegen die Gesellschaftslügen und -Sünden in der Entwickelung seiner Heimat. Das Wesen der Ironie liegt ja im Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, und diesem Widerspruche, dem Contrast zwischen dem, was Ibsen erstrebt, erhofft und ersehnt und dem, was er vor sich sieht, gilt ja sein ganzer dichterischer Kampf. Ironie, Sarkasmus und Satire sind eine Klimax. Und Ibsen verwendet alle diese drei Arten der Weltbetrachtung. Man hat ihn einen Caricaturisten genannt. In seinen Händen wird auch die Caricatur zum Werkzeug der Wahrheit. Schasler bemerkt sehr richtig: „Caricatur besteht nicht, wie Hegel meint, in einer Charakterisierung des Hässlichen, sondern umgekehrt, in einer Verhässlichung des Charakteristischen, nämlich in der ironisch gemeinten Übertreibung." Es ist, als ob diese Worte direct auf Ibsen gemünzt wären.

Ibsen kämpft gegen „jene vergoldete und geschminkte Außenseite, die die große Gesellschaft zur Schau trägt. Was steckt im Grunde dahinter? Hohlheit und Fäulnis, wenn ich so sagen darf. Kein moralisches Fundament, auf dem man stehen kann. Mit einem Worte, diese große Gesellschaft von heutzutage ist ein übertünchtes Grab". So spricht der Hilfsgeistliche Rörlund in den „Stützen der Gesellschaft". Und es ist eine bittere Ironie, dass Ibsen diese Worte gerade einem Manne in den Mund legt, der mit dazu beiträgt, „die Außenseite zu vergolden und zu schminken". Den Ausdruck „übertünchtes Grab", womit Ibsen die Lüge meint, kennen wir schon aus der „Komödie der Liebe" und „Kaiser und Galiläer". Es ist ein Lieblingsbild des Dichters, die Lüge dem moralischen Tode des Menschen gleichzustellen.

Die „Stützen der Gesellschaft", die 1877 erschienen, sind das erste jener Stücke, das Ibsen auf der Höhe seiner Technik und in vollkommener Klarheit, wie seine Weltanschauung sich zum Leben verhalte, zeigt. In einem Briefwechsel, den Ibsen mit dem englischen Kritiker Gosse führte, hatte dieser die Vermuthung ausgesprochen, dass der Dichter seinen Plan in Versen ausführen würde. Darüber schrieb ihm nun Ibsen: „Über einen Punkt muss ich mich mit Ihnen ganz besonders auseinandersetzen. Sie glauben, dass mein neues Drama in Versen geschrieben werden müsste und dass es aus dem Verse Vortheil ziehen könnte. Da muss ich Ihnen widersprechen; denn das Stück ist, wie Sie finden werden, in der realistischesten Weise von der Welt entwickelt. Die Illusion, die ich hervorrufen will, ist die der absoluten Wahrheit. Ich will beim Leser den Eindruck hervorrufen, dass das, was er liest, factisch vor ihm sich abspielt. Wenn ich den Vers benützen würde, müsste ich meine eigene Absicht und den Gegenstand, den ich vor mir habe, verfälschen. Die Verschiedenheit der alltäglichen und unbedeutenden Charaktere, die ich mit Absicht in das Stück gebracht habe, würde verwischt und verwaschen werden, einer würde in den anderen überfließen, wenn ich ihm erlauben würde, in rhythmischer Bewegung zu conversieren. Wir leben nicht mehr in der Zeit Shakespeares, und unter den Bildhauern beginnt eine Discussion über die Frage, ob Sculptur nicht mit lebendigen Farben bemalt werden sollte. Vieles kann für und gegen diesen Gebrauch gesagt werden. Ich für meinen Theil möchte nicht die Venus von Milo bemalt sehen. Aber ich hätte einen Negerkopf lieber in schwarzem Marmor als in weißem ausgehauen. Alles in allem glaube ich, dass die literarische Form im Verhältnis stehen muss zur Höhe des Idealismus, der über die Darstellung gebreitet ist. Mein neues Drama ist in der That keine Tragödie im alten Sinne des Wortes, sondern was ich darin schildern wollte, sind lebende Wesen, und aus diesem Grunde erlaubte ich ihnen nicht die Sprache der Götter." Gegen lebende Wesen richtet der Dichter seinen Kampf. Im Titel des Stückes liegt die tragische Ironie. „Was liegt daran, ob eine solche Gesellschaft gestützt wird oder nicht? Was hat denn Geltung hier? Schein und Lüge — und nichts anderes," sagt Lona Hessel und durch ihren Mund der Dichter. Und ihr Amt ist sein Amt. „Ich will auslüften," ist beider Programm.

Im Mittelpunkt des Stückes steht der Großkaufmann Bernick, die typische Stütze der Gesellschaft. Er hat es in der kleinen Stadt, in der er lebt und wirkt, zum größten Ansehen, zu Reichthum und allen Ehren gebracht. Er gilt als musterhafter Familienvater, als tadelloser Kaufmann, als großherziger Wohlthäter, als Stolz und Zierde der Stadt. Aber sein ganzes Leben, seine Familie wie sein kaufmännisches Ansehen sind auf Lüge gebaut. Er hat nicht das Mädchen, die er liebte und die ihn liebte, eben jene Lona Hessel, geheiratet, sondern des Geldes wegen Martha, ihre jüngere und reichere Halbschwester. Als Bernick damals in seine Vaterstadt heimkehrte, um das in argen Nöthen steckende Geschäft seiner Mutter zu übernehmen, war er ein flotter junger Mann, der mit einer Schauspielerin ein Verhälnis hatte. Einmal wäre er fast vom Gatten erwischt worden.



Schluss des II. Actes aus „Stützen der Gesellschaft". Erste Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen. Nach einer Zeichnung von Knud Gamborg.

Nur ein Sprung aus dem Fenster rettete ihn. Damit aber ein mit diesem Abenteuer zusammenhängender Scandal nicht seine Stellung erschüttere, bat er seinen Freund und zukünftigen Schwager Johann, die Affaire auf sich zu nehmen, was Johann denn auch that, umso eher that, als ihn der Scandal nicht genierte. War er doch gerade im Begriff nach Amerika auszuwandern. Lona begleitete ihn dahin. Bernick that aber noch mehr, als seinem Freunde die Verantwortung für einen von ihm begangenen Jugendstreich zuzuschanzen. Er ließ es stillschweigend geschehen, dass in der Stadt das Gerücht sich festsetzte, Johann habe aus dem Geschäfte Gelder defraudiert. Kam doch dieses Gerücht Bernick zustatten, denn es erklärte die Schwierigkeit, in der sich das Geschäft augenblicklich befand. Nach Jahr und Tag kehren Johann und Lona aus Amerika zurück. Und die eigentliche Handlung des Stückes besteht in dem Wege Bernicks zur Erkenntnis dessen, was er gethan hat. Auch in Bernick zeigt Ibsen den fundamentalen Unterschied zwischen dem Egoisten

und der Persönlichkeit. Auch Bernick geht einen falschen Weg und verfehlt seinen Beruf. Und trotzdem ist auch er, wie alle andern Stützen der Gesellschaft, nur ein Werkzeug. Man glaubt zu schieben und man wird geschoben. Zwei Ereignisse, ein äußeres und ein inneres, bestimmen Bernicks Wandlung. Johann, der die Wahrheit weiß und der natürlich das Gerücht von der Defraudation nicht auf sich sitzen lassen will, wird reden. Vorher aber — in dieser Verzögerung, Ibsens Unterbrechungstechnik ist hier in Handlung umgesetzt, liegt ein Fehler des Stückes — will er noch einmal auf zwei Monate nach Amerika. Diese Reise nach Amerika hin und zurück ist etwas unmotiviert. Das Schiff, auf dem Johann die Fahrt machen will, ist schlecht repariert und seeuntüchtig. Das weiß Bernick. Die Leute seiner Rhederei beschwören ihn, das Schiff zurückzuhalten, aber er gibt Befehl zum Auslaufen. So macht ihn die Consequenz der Lügen, in die er sich verstrickt hat, fast zum Mörder. Aber Johann fährt auf einem anderen Schiffe, und mit Entsetzen hört Bernick, dass sein eigenes Söhnchen, das aus Abenteurerlust durchbrennt, sich auf der von ihm dem Untergange geweihten „Indian Girl" befindet. Der Schreck bringt ihn zur Erkenntnis, was er gethan hat, was er zu thun im Begriff war. Das Schiff fährt nicht ab, Bernick ist ein anderer geworden. Bei einem großen Feste, das die ganze Stadt ihm gibt, legt er eine Beichte ab, bekennt die Wahrheit und verdammt die Lüge. Freiwillig legt er dieses Geständnis ab, und gab auch das äußere Ereignis dazu den Anlass, so war es doch ein inneres Erlebnis, das ihn auf den richtigen Weg führte. Dieses innere Erlebnis war die Rückkehr der tapferen, wahren, persönlichen, sichselbstgetreuen Lona. Lona trat mit ihrer idealen Forderung an ihn heran und weckte alles Gute in ihm, das von der Lüge verschüttet worden war. Lonas ideale Forderung ist Brands Lebensprincip, der Grundsatz des idealen Christenthums, zu dem Ibsen wie Brand sich bekennen. Kaiser Julian ruft einmal aus: „Der räthselhafte, schonungslose Gottmensch! Überall, wo ich vorwärts wollte, trat er mir in den Weg, groß und streng — mit seiner bedingungslosen, unerbittlichen Forderung." Damit diese Forderung aber ihren erlösenden Zweck erfülle, muss sie in einem sein. Nur was in uns liegt, was in uns erweckt wird, kann erlösen.

Wie lächerlich es wird, wenn die ideale Forderung äußerlich gestellt, äußerlich verstanden, das heißt missverstanden wird, das zeigt Gregers Werle in der „Wildente". Die „Stützen der Gesellschaft" sind das Vorspiel der „Wildente". Wie Gregers in Lona, so hat Hjalmar in dem lächerlichen Hilmar, der immer die Fahne der Idee hochhalten will, so hat Hedwig in Dina ihre Keimfigur. Dina ist das Kind jener Schauspielerin, die bald nach dem Eclat mit ihrem Gatten im Elend starb. Großmüthig nahm Consul Bernick das Kind zu sich ins Haus. Zwischen Dina und Johann, dem Amerikaner, entspinnt sich das warme, die Herzen öffnende Verhältnis des Verstehens, das, nach Ibsen, allein zur wahren Ehe führt. Dina war im Begriff, sich mit Pastor Rörlund zu verloben oder, besser gesagt, sich mit ihm verloben zu lassen. Nun sieht sie ihren wahren Weg. Sie will arbeiten, selber etwas verdienen. „Ich will nicht eine Sache sein, die man einfach an sich nimmt." Die Frau will mehr sein als ein Ding, das der Gatte sich nimmt oder kauft. Sie soll und muss mehr sein; wie des Mannes oberstes Gesetz muss es auch das Gesetz des Weibes sein: „Sei du selbst, sei eine Persönlichkeit." Das Höchste allerdings ist es dann, wenn die Frau in heißem Glauben und Vertrauen dem Manne ihr Bestes zum Opfer bringt. Das that Agnes. Alfred v. Berger hat geistvoll darauf hingewiesen, wie das typische Verbrechen, das Ibsens Ehemänner an den Frauen begehen, auch das typische Verbrechen der Hebbelschen Männer ist. Mariamne sagt von Herodes: „Ich bin ihm nur ein Ding und weiter nichts." Und dieses Eheproblem, das gleichzeitig ein Persönlichkeitsproblem und das Aufrollen der wichtigsten Frauenfrage ist, liegt „Maria Magdalena", „Herodes und Mariamne"

und „Gyges“ ebenso zugrunde wie Ibsens „Nora“, die aus den Episoden Selma („Bund der Jugend“) und Dina („Stützen der Gesellschaft“) emporwuchs.

„Die Familie ist ja doch der Kern der Gesellschaft,“ sagt Bernick. Aber auch sein Familienleben war auf einer Lüge gebaut. Seine Ehe ist eine Kaufehe. Verständnislos ist er für die Güte seiner Frau Betty. Festen Grund unter den Füßen bekommt er erst durch die Wahrheit und Klarheit, die ihm Lona schafft. Nun wird seine Familie erst eine wahre Familie werden. Bernick steht zwischen den beiden Frauengestalten Lona und Betty wie Johann zwischen Martha und Dina. (Besonders letzteres Verhältnis erinnert an die „Stellung“ Gudmunds im „Fest auf Solhaug“). In Martha, der Schwester des Consuls, hat Ibsen die typische Tante gezeichnet, wie sie nun in seinen Stücken immer wieder vorkommen wird. Das sind jene edlen Frauen, die ihr ganzes Leben gekämpft und entsagt haben und deren ganzes Streben darin liegt, für jemand andern zu leben. Tapfere Kämpferinnen, die freudig resignieren und deren Schutzpatronin die heilige Solveig ist. Frau Linden („Nora“), Julie Tesman („Hedda Gabler“), Asta („Klein Eyolf“), Ella Rentheim („John Gabriel Borkman“) gehen alle auf Martha zurück. Noch ein Motiv wird in diesem Drama angeschlagen, das für Ibsen typisch ist und eine persönliche Note in alle seine Stücke hineinträgt. Wie Ibsen seit dem Jahre 1874 immer wieder von Zeit zu Zeit in die Heimat zurückkehrte und dort als ein aus der Fremde Kommender alles schärfer und besser sah, so sind auch die Lichtträger und Lichtbringer seiner Stücke Leute, die aus der Ferne zurückkommen. Das Motiv der Heimkehr ist gleichsam immer der Anstoß des Stückes. Johann („Stützen der Gesellschaft“), Gregers Werle („Wildente“), Dr. Stockmann („Volksfeind“) und auch Frau Linden („Nora“) und Oswald („Gespenster“) sind Heimkehrende.

Man hat viel darüber gestritten, ob die Beichtscene Bernicks, das Bekenntnis seiner Sünden vor der ganzen Stadt in seinem Charakter begründet sei, ob diese Scene überhaupt innere Wahrscheinlichkeit habe. Es ist für Ibsen kennzeichnend, dass seine auf realstem Boden fußenden Stücke mit ihren Höhen bis ins Reich des Ideals gelangen. Da Ibsen in seinem Zukunftsoptimismus an die erlösende Kraft der freiwilligen Beichte und des Opfers glaubt, da er durchdrungen ist von der Überzeugung, die Pflicht der Treue gegen sich selbst sei die oberste Pflicht der Persönlichkeit, so gibt er Stücken, deren größter Theil in der nordischen Kleinstadt spielt, einen Schluss oder bloß eine Scene mitten im Stück, die in seinem idealen Zukunftsreich spielt. Ibsens Stücke sind alle gleichsam mathematisch berechnet. Aber den realen Premissen entspricht oft nur eine ideale Consequenz. So grenzt Pessimismus an Optimismus, Realismus an Idealismus, Nüchternheit an Romantik, wie wir dies bei Ibsen immer und immer beobachtet haben.

Wie der Titel des Stückes symbolisch gemeint ist, so ist auch der crasse äußere Vorgang, die Frage, ob die seeuntüchtige „Indian Girl“ fahren wird oder nicht, beinahe nur ein Gleichnis. Auch dieses schlecht reparierte, dem Meere nicht gewachsene Schiff, das durch den Leichtsinn der Werkstatt, aus der es kommt, dem Untergange geweihte Fahrzeug ist ein Sinnbild der Gesellschaft, deren Rheder und Unternehmer nur auf ihren eigenen Vortheil bedacht sind. Energischer konnte Ibsen seinen Grundsatz: Egoismus führt zum Verderben und Verbrechen, nicht zum Ausdruck bringen.

Das Stück wurde am 11. October 1877 ausgegeben, und schon im Winter seines Erscheinens kam es lange vor den nordischen Theatern auf vier Berliner Bühnen fast gleichzeitig zur Aufführung: im Belle Alliance-Theater erlebte es seine Première am 25. Januar 1878, im Stadttheater am 2. Februar, im Nationaltheater am 3. Februar, am 6. Februar im Ostend-Theater. Dr. Schlenther berichtet in seiner Einleitung zu der deutschen Übersetzung, wie das Stück auf die deutsche Jugend wirkte: „Wir lebten und jauchzten. Anders als im Sinne Fausts riefen wir denen um Consul Bernick zu:

„Das ist eine Welt! Das heißt eine Welt!" So muss neunzig Jahre früher Schillers „Kabale und Liebe" auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben. Mit diesem Stücke lernten wir den Dichter erst kennen. Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Durch dieses Stück erst lernten wir ihn lieben, fürs Leben lieben. Ich darf für viele meiner Altersgenossen das Bekenntnis ablegen, dass unter dem Einflusse dieser modernen Wirklichkeitsdichtung zur entscheidenden Lebenszeit in uns diejenige Geschmackslinie entstand, die fürs Leben entschieden hat. Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet, trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. . . . Es war eine Lust zu leben, solange Schiller und Goethe schufen, es war eine Lust zu leben, solange die Romantik blühte — nun war es wieder eine Lust zu leben, denn mit uns lebte ein Dichter, der den Inhalt unserer Zeit in eigene Hände nahm."

Die „Stützen der Gesellschaft" sind mit ihrem Titel ein Programmstück. Die Gesellschaft im großen Ganzen traf der Satiriker zuerst. In den folgenden Werken sollten nun die einzelnen Theile der Gesellschaft näher betrachtet werden.

„Die Familie ist die Basis der Gesellschaft," heißt es wiederholt und nachdrücklich in den „Stützen der Gesellschaft". Der Kern der Familie ist aber die Ehe. Und so galt der Betrachtung der Ehe Ibsens nächstes Stück, das zwei Jahre später, 1879, während eines Sommeraufenthaltes in Amalfi fertig wurde. Es hieß „Ein Puppenheim". In Deutschland ist man gewohnt, es „Nora" zu heißen. Wie die Figur Noras aus früheren Werken des Dichters sich herauskrystallisierte und wie Nora mit dem vorangehenden Stücke zusammenhängt, haben wir bereits gesehen.

Nora ist eine allerliebste kleine Frau, äußerlich eine Durchschnittsfrau, wie es deren unzählige gibt. Elegant, heiter, genäschig, verlogen, wenn es sein muss, spielerisch, kokett. Sie liebt ihre Kinder, wie man ein Spielzeug liebt, nur für den Gatten hat sie ein tiefes, leidenschaftliches Gefühl. Sie glaubt und vertraut ihm. Sie wäre für ihn zu jedem Opfer bereit. Und der ganze Stolz ihres Lebens besteht darin, dass die einzige That ihres Lebens für ihren Gatten geschehen ist. Als Dr. Helmer einmal krank war und die Ärzte die Rettung seines Lebens von einer Reise in den Süden abhängig machten, da hat sie, die kleine Frau, ohne sein Wissen das Geld beschafft. Sie fälschte zu diesem Behufe einen Wechsel, ohne sich im entferntesten bewusst zu sein, dass sie ein Verbrechen begieng. Aber auch wenn sie das gewusst hätte, hätte sie in ihrem Opfermuth wohl keinen Augenblick gezögert. Nun arbeitet und spart sie, um das Geld zurückzuzahlen. Das Unglück will es, dass der Agent Krogstad, in dessen Hände sie durch den Wechsel gerieth und der weiß, dass die Unterschrift des Wechsels falsch ist, von Helmer, der just Director jener Bank wird, wo er in kleiner Stellung dient, entlassen wird. Krogstad bittet Nora, sich bei ihrem Gatten für ihn zu verwenden. Und da alle Fürsprache Noras fruchtlos bleibt, droht er zuerst, dem Manne die Wahrheit zu enthüllen, und dann enthüllt er sie wirklich. Die eigentliche innere Handlung des Stückes ist wiederum nichts anderes als ein Weg zur Erkenntnis, den Nora geht. Sobald sie durch Krogstad weiß, was sie eigentlich begangen hat, ist sie sich keinen Augenblick im unklaren darüber, was Helmer thun wird. Er wird natürlich das Opfer bringen und ihre Schuld vor der Öffentlichkeit auf sich nehmen. Natürlich wird sie dieses Opfer nicht annehmen, sondern mit ihrem Tode ihn vor dem Scandal retten. Aber Helmer enttäuscht sie bitter. Er entpuppt sich als gräulicher Egoist, der nur an sich denkt und keinen Augenblick an die für Nora selbstverständliche Pflicht der Ehegatten, alles zu theilen und gemeinsam zu tragen. Nun gehen Nora die Augen auf, und sie, die für den Mann, den sie liebte, alles zu thun bereit war, auch das schwerste, die gern für ihn gestorben wäre, scheidet sich rücksichtslos von ihm, den sie nicht mehr liebt, dem sie nicht mehr glaubt noch vertraut. In der äußeren, bunten, leichtsinnigen, gefälligen

Hülle dieser kleinen Frau steckt ein wahrer, starker, tapferer Mensch, der unbedingt sich selbst treu bleibt. „Ich muss ganz allein stehen,“ sagt Nora wie alle Ibsen'schen Charaktere, die in der Einsamkeit Fassung, Kraft und Freiheit suchen. Die Pflicht gegen sich selbst ist ihr oberstes Gesetz, und sie weiß, dass sie mit diesem Gesetze im Widerspruch zur Gesellschaft steht. Die Gesellschaft würde mit ihren Compromissen und Concessionen auch ihre Ehe mit Helmer, die nun keine Ehe mehr ist, leimen. Dann würde auch diese Ehe zu einem übertünchten Grabe werden. So stellt sich denn Nora entschlossen außerhalb der Convenienz, eine Empörerin, die ausruft: „Ich muss herauskriegen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich.“ Es ist die tiefe Ironie des Stückes, dass im Verlauf der äußeren Handlung Noras



Die erste Aufführung der „Nora“ am königlichen Theater in Kopenhagen, 21. December 1879. (II. Act.)
Nora: Frau Hennings; Helmer: Herr E. Poulsen; Dr. Rank: Herr Jerndorff; Frau Linde: Frau Gjörling.

Verlogenheit und Helmers starre Wahrheitsliebe und Verachtung der Lüge scharf contrastiert werden. Aber in der inneren Handlung, die im Drama wie im Leben die einzig ausschlaggebende ist, ist Nora die rücksichtslose Wahre, indes Helmer die Lüge in die Ehe trug. Helmer ist äußerlich ein tadellos correcter Gentleman. Wenn wir ihm im Salon begegneten, wäre er uns gewiss sympathisch. Aber, wie die meisten Männer, betrachtet er die Frau nur als Spielzeug, als zierliche Geliebte, mit der er eigentlich gar nichts Geistiges gemein hat. Auch er ist kein Persönlicher, sondern ein Egoist. Und er begeht in seinem Egoismus die größte Sünde: er tödtet das Liebesleben, den Glauben in einem anderen. Noras Weggang ist nicht nur die — in Ibsens Sinn — ideale Consequenz ihrer absoluten Treue gegen sich selbst, sondern auch die gerechte Strafe für Helmer.

Vielleicht wird ihn der Schmerz läutern, und er wird sich wandeln, wie Bernick sich gewandelt hat; dann wird er Nora zurückholen. Helmer ist eine echt tragische Gestalt:

er will, was ihn vernichtet. Durch die Entlassung Krogstads führt er das Unglück herbei. Als Stück ist das „Puppenheim“ musterhaft gebaut. Die Exposition der Charaktere, des inneren Dramas, die Exposition der Handlung, des äußeren Dramas, das erregende Moment im Auftreten Krogstads, die Spannung, mit der wir auf die Höhe des Stückes zur Scene gelangen, wo Helmer durch den Brief Klarheit erhält, der Blitz, mit dem sein Charakter sich plötzlich enthüllt und wie nun auf einmal Nora zur vollen Erkenntnis ihrer Lage kommt — das ist alles mit der größten technischen Meisterschaft gemacht. Aber wie immer ist das innerliche Drama für den Dichter die Hauptsache. Der Mechanismus des äußerlichen und des innerlichen Geschehens wird durch das Paar Krogstad und Frau Linde in Bewegung gesetzt. Frau Linde ist hier die Trägerin der idealen Forderung. Sie könnte vielleicht die Katastrophe verhindern, aber sie thut es nicht, denn Wahrheit ist das Beste. Sie ist eine jener Figuren, in denen der Dichter das Gewissen seiner Helden personificiert. Sie und Krogstad hätten einmal ein Paar werden sollen. Des Geldes wegen hat sie ihn nicht geheiratet. Darum verkam er. So ist Frau Linde mittelbar die Ursache des ganzen Vorganges, denn die Verwickelung basiert auf Krogstads Verkommenheit, und an dieser Verkommenheit trägt Frau Linde die Schuld. Als dann am Ende Frau Linde und er sich doch finden, da haben wir die Überzeugung, dass er nun ein Gebesserter ist. Denn Frau Linde gibt ihm Glauben und Vertrauen wieder. Frau Linde ist, wie Martha Bernick, eine von denen, die für jemand anderen leben müssen, eine jener demüthig-stolzen Frauengestalten, für die das Sichopfern Lebensberuf ist.



Sophus Petersen als Krogstad.
(Königliches Theater in Kopenhagen.)

Aber noch eine Episode spielt im „Puppenheim“ eine bedeutsame Rolle. Das ist Dr. Rank, der arme Rückenmärkler, der für die Schuld seines Vaters büßt und unter dem Fluche der Vererbung zugrunde geht. Der Dichter benützt die Figur als Gegenspieler für Nora und Helmer, damit deren Charaktere in den Gesprächen mit dem alten Hausfreunde besser zur Geltung kommen. In dem Gespräche mit ihm — Nora denkt einen Augenblick daran, sich von ihm das nöthige Geld zu leihen, um Krogstad zu beschwichtigen — nimmt Ibsen die Gelegenheit wahr, hinter der äußerlichen Koketterie Noras ihre innere absolute Lauterkeit zu zeigen. In dem Augenblicke, da Nora erkennt, dass Rank sie liebt und zwischen seinen Worten ein Begehren schimmert, bricht sie auch die letzte Brücke der Rettung ab.

Man hat gesagt, Ibsen gebe in seinen Gesellschaftsdramen letzte Acte. Für ihn ist aber jeder Act des Lebens ein letzter und ein erster. Jedes Ende ist ein Anfang. Man nennt Ibsens Dramen Katastrophen. Man könnte ebensogut sagen, dass Ibsens Dramen

Expositionen sind. Das Heute, also der Vorgang selbst, hat für den Dichter das wenigste Interesse. Ihn reizt es, den Wurzeln des Heute im Gestern nachzuspüren. Der Klarlegung aller dieser Wurzeln bis in ihre feinsten Verästelungen sind seine Stücke gewidmet. Mit dem letzten Act ist die Exposition zu Ende, aber auch das Heute, und nun kommt das Morgen. Das Interesse, nein, die Spannung, was dieses Morgen bringen wird, das ist es, womit uns der Dichter entläſst. Da wir aber des Dichters Zukunftsoptimismus kennen, so haben wir wohl ein gewisses Recht, an eine Zukunft zu glauben, die besser sein wird, als das Heute war. Man hat, als „Nora“ erschien, dem Dichter den Schluſs des Stückes in der heftigsten Weise vorgeworfen. Directoren und Schauspielerinnen erklärten, dieser Schluſs sei unmöglich. Auch Laube war dieser Meinung. Frau Hedwig Niemann-Raabe zulieb machte Ibsen zum „Puppenheim“ einen neuen Schluſs, mit dem es dann an vielen Bühnen gegeben wurde: Helmer zeigt Nora im Nebenzimmer die schlafenden Kinder, und dieser Anblick bewegt die Mutter, zu bleiben. Dieser Schluſs ist falsch, denn er liegt nicht in der Linie des Stückes. Die Mutter Nora kommt gar nicht in Frage, sondern nur die Gattin Nora. Das Stück spielt zwischen Mann und Frau, und die Kinder sind nur Illustrationsfacten für Noras spielerischen Sinn. Daſs sie keine wahre Mutter ist, auch daran trägt Helmer die Schuld. Denn durch seine Schuld ist die Lüge in die Ehe gedrungen. Und wieder spricht — was die Ironie des Stückes bedeutet — der Gegenspieler des Dichters eigene Ansicht aus, denn Helmer spricht immer davon, daſs die Lüge die Luft, die die Kinder athmen, vergifte.

Der Sturm, den das „Puppenheim“ erregte, war ungeheuer.

Die Rücksichtslosigkeit, mit der Ibsen das Recht des Weibes auf Persönlichkeit erfocht, verblüffte. Man sah in ihm, der doch die Heiligkeit der wahren Ehe über alles stellt, einen Ehefeind und hatte damit insofern recht, als Ibsen thatsächlich die moderne Gesellschaftsehe in ihren beiden landläufigen Formen gründlich haſst. Für ihn ist die Kaufehe, wo das Geld die Entscheidung herbeiführt, die Quelle aller Lüge und also alles Unglücks. Und nicht minder lügenhaft erscheint ihm die Ehe, die aus bloßer Verliebtheit geschlossen wird. Mit Scherz und Spott hatte Ibsen den Verliebten in der „Komödie der Liebe“ seine Meinung gesagt. Die Tragik einer Ehe zwischen Verliebten zeigt Ibsen im „Puppenheim“.

Wie bei seinen meisten Dramen, hatte Ibsen auch beim „Puppenheim“ Modelle, von denen er ausgieng. In einer Correspondenz aus Kopenhagen an die «Aftenposten» heiſst es: „Die Geschichte ist wahr, wenn auch nicht in den Details, so doch in der Hauptsache. Frau N. N. war verheiratet. Sie hatte einiges eigenes Geld in Händen. Der Mann war schwächlich, die Einnahmen waren sehr klein, der Schönheitssinn etwas größer. Die liebenswürdige Frau brauchte ihr eigenes Geld zur Verschönerung des Hauses. Als aber das kleine Vermögen aufgezehrt war, nahm sie Geld auf Credit, und zu guter Letzt stellte sie falsche Wechsel aus. Der Mann, der aus Schwäche, Unverstand und Vertrauensseligkeit ihrem privaten Gelde eine unbegrenzte Dauer zugemuthet hatte, bekam eines schönen Tages alles zu wissen. Was nun? Ja, jetzt beginnt der Lauf des Dramas und der Wirklichkeit zu divergieren, wie wenn ein Fluſs bei der Mündung sich in ein Delta theilt. Natürlich wurde der Mann böse, natürlich sprach man von Scheidung. Aber einige sagen, daſs die Frau wieder in Gnaden aufgenommen wurde, nachdem der Betrag der falschen Wechsel u. s. w. wieder gedeckt war. Andere sagen, daſs sie sich geradeso benahm wie Nora im „Puppenheim“ und daſs sie Mann (und Kinder?) verlassen hat, um sie später vielleicht wiederfinden zu können.“

Niemals noch war in Norwegen ein Stück so sehr Tagesgespräch und Gegenstand der heftigsten Meinungskämpfe gewesen, als „Nora“. Im Winter 1879 wurde schließlich

auf Einladungen zu Diners und Soiréen der Vermerk gesetzt: „Man bittet, nicht über „Nora“ zu sprechen.“

Das Stück ist wiederholt auch fortgesetzt worden. Es erschien ein Nachspiel von M. J. Bugge: „Wie „Nora“ wieder nach Hause kam.“ (Christiania 1881.) Auf dem Neuen Theater in Helsingfors wurde eine Fortsetzung unter dem Titel gespielt: „Das unmögliche Mögliche.“ Der englische Romancier Besant schrieb eine Fortsetzung in Romanform: «The Doll's House und After», und die amerikanische Schriftstellerin Ednah D. Cheney verfasste ein Buch: «Nora's Return. A Sequel to the Doll's House of Henrik Ibsen». Die Zahl der Parodien ist Legion.

Die erste Aufführung von Ibsens „Puppenheim“ fand am königlichen Theater in Kopenhagen (mit Frau Hennings als Nora) am 21. December 1879 statt. In Christiania wurde das Stück am 20. Jänner 1880 gegeben. In Deutschland gieng es zuerst am Residenztheater zu München in Scene (3. März 1880) in Anwesenheit des Dichters. Frau Conrad-Ramlo war die erste deutsche Nora.

Indes in der Heimat der Kampf um „Nora“ tobte, lebte Ibsen gerade wieder in Italien. Am Golf von Neapel schrieb er sein nächstes Drama „Die Gespenster“, die im Jahre 1881 erschienen.

„Die Gespenster“ wurzeln in dem Ideenkreise, den die Beschäftigung mit „Nora“ im Dichter erregte. „Ein Puppenheim“ schließt damit, dass ein Weib, das die Lügenhaftigkeit ihrer Ehe erkennt, entschlossen die Fessel entzwei bricht und sich befreit. Die Vorgeschichte der „Gespenster“ ist die Geschichte einer Ehe, wo die Frau trotz der Lüge, die die Ehe für sie bedeutet, beim Manne bleibt. Dieser Mann, der Kammerherr Alving, war ein wüster Geselle, ein Trinker und Mädchenjäger, der Typus des Ehegatten, wie er nach Ibsen nicht sein darf. Als die Frau Klarheit über Alving hat und die Ehe mit ihm als Lüge erkennt, thut sie, was Nora that, und geht aus dem Hause. Sie flüchtet zum Pastor Manders, den sie seit ihrer Kindheit liebt. Der aber schickt sie zu ihrem Gatten heim: „Ihre Pflicht war es, bei dem Manne auszuhalten, den Sie einmal gewählt hatten und an den Sie durch heilige Bande geknüpft waren. . . . Eine Ehefrau ist nicht zur Richterin ihres Mannes berufen. Ihre Schuldlosigkeit wäre es gewesen, demüthigen Sinnes das Kreuz zu tragen, das ein höherer Wille für Sie dienlich erachtet hatte.“ Bitter wirft es Manders Frau Alving vor, dass sie rücksichtslos und gewissenlos Fesseln und Bürde abwerfen wollte. Die Ironie, die in diesen Vorwürfen des Pastors liegt, ist die Tragik des Stückes. Wie Nora wollte sich Frau Alving gegen Gesetz und Ordnung empören, aber ihre Kraft versagte, das heißt, sie wurde ihr von Pastor Manders gebrochen. Sie glaubte und vertraute ihm, und so gieng sie in ihre Ehe zurück und in ihr Verhängnis. Dieses Verhängnis nimmt körperliche Form an in der Frucht dieser Ehe, in Oswald Alving. Die Keimfigur zu Oswald ist der Dr. Rank im „Puppenheim“. Oswald büßt für seines Vaters Ausschweifungen. „Der Väter Sünden werden heimgesucht an den Kindern.“ Oswalds Empörung gegen den Fluch, der auf ihm lastet, führt zu einer Kritik des vierten Gebotes. „Ibsen kämpft in derselben Schlachtreihe mit Ludwig Anzengruber,“ sagt Emil Reich. Aber die Vererbung, so naturwissenschaftlich sie sich in den „Gespenstern“ auch gibt, verleugnet auch hier nicht ihren ethischen Charakter, der das Heute als die Folge des lügenhaften Gestern darstellt. Oswald geht zugrunde, weil er eine Frucht der Lüge ist. Die Wahrheit ist auch die Gesundheit. Nur die Gesunden haben ein Recht auf Leben. Falsches Mitleid macht die Welt zu einem Krankenhause, so denkt Dr. Rank.

Die Mittler zwischen heute und gestern sind die Gespenster, nach denen das Stück heißt und die seine bestimmenden Schicksalsmächte sind. „Ich glaube fast,“ sagt Frau Alving, „wir alle sind Gespenster. Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt

haben, geht in uns um. Es sind alle erdenklichen alten todten Ansichten und allerhand alter, todter Glaube u. s. w. Es lebt nicht in uns; aber es sitzt trotzdem in uns, und wir können es nicht los werden. Wenn ich nur eine Zeitung in die Hand nehme und drin lese, so ist es mir, als säh' ich Gespenster zwischen den Zeilen schleichen. Es müssen im ganzen Lande Gespenster leben. Sie müssen so zahlreich sein, glaub' ich, wie Sand am Meer. Und dann sind wir alle so gottsjämmerlich lichtscheu, einer wie der andere." So heißt es auch in der poetischen Epistel:

> Sie schreiben mir und fragen voll Bekümmern,
> Warum man heutzutag' so finster blickt,
> Und kaum sein bißchen Leben wagt zu zimmern,
> Von einer dunklen Furcht, so scheint's, gedrückt;
> Weshalb kein Glück dem trägen Geiste frommt,
> Und keiner seines Leidens Grund versteht;
> Weshalb bei Freud' und Leid man träge geht
> Und schlaff nur stets erwartet, was da kommt.

Der Dichter antwortet mit dem Gleichnis, dass Europa ein Schiff ist, im frischen Winde segelnd, trefflich ausgerüstet. Und doch ist durch einen räthselhaften Druck Geist und Willen der Passagiere und Mannschaft lahmgeschlagen. „Das Schiff hat eine Leiche am Bord." Und diese Leiche ist die Vergangenheit. Die Vergangenheit hindert uns, uns selbst zu leben, die Vergangenheit umschnürt unseren Willen, die Vergangenheit hindert uns, den Beruf, auch wenn wir ihn erkennen, zu erfüllen. Oswald wüsste seinen Weg. Er hat die Lebensfreude in sich, die rettet und adelt, die Lebensfreude, die die Arbeitsfreude ist. Er ist ein Suchender im hohen Sinne Ibsens, der kraft seiner Lebensfreude auch seine Mitmenschen adeln möchte. Die Sonnensehnsucht und der Sonnencult — die Sonne ist für Ibsen der Inbegriff der Schönheit und der Freude — leben in ihm. Aber er kann nicht er selbst sein, er kann seinen Weg nicht gehen, denn er ist krank und dem Wahnsinn verfallen, weil sein Vater sündigte und weil seine Mutter nicht die Kraft hatte, sich von dem Sünder zu trennen, ehe sie einem Kinde das Leben gab. Oswalds Krankheit ist das furchtbare Strafgericht für Frau Alvings Bleiben in der lügenhaften Ehe. Von außen freilich sah jene Ehe musterhaft aus. Sie war wirklich ein übertünchtes Grab. Mit vollendeter Kunst verstand Frau Alving vor der Welt den Schein zu wahren, und Pastor Manders lobt sie deswegen.

Frau Alving geht den Weg der Erkenntnis bis zum Bekenntnis, bis zur Beichte vor ihrem Kinde. Wie immer und überall ist diese innerliche Tragödie, deren Höhepunkt die Klarheit bedeutet, die eigentliche Handlung des Stückes. Frau Alving ist die Heldin, eine der erschütterndsten Frauenfiguren, die der Dichter geschaffen. Von ihr hat der Dichter in einem Briefe geschrieben: „Gerade weil sie eine Frau ist, wird sie, wenn sie einmal im Zug ist, bis zu der äußersten Grenze gehen." Dieser Satz beweist, wie weit die Achtung vor dem Weibe bei Ibsen die Achtung vor dem Manne übersteigt. Den starken Geist, die Kraft, einen Gedanken zu Ende zu denken, die Entschlossenheit, den eingeschlagenen Weg zu gehen wie es Hjördis, die kleine Frau Nora und die große Frau Alving thun, suchen wir bei Ibsen'schen Männern vergeblich.

Die Tragik der starkgeistigen, willenskräftigen und wegbewussten Frau Alving ist es, dass sie einen Schuss in den Flügel bekam, dass die Gesellschaft und die Welt, die Pastor Manders repräsentiert, ihr den richtigen Weg versperrten. Pastor Manders begieng die große Ibsen'sche Sünde und tödtete das Liebesleben in ihr. So klar uns in diesem wie in allen andern Fällen Ibsens positive Anschauung von der glücklichen Ehe wird —

er hat diese Ehe uns niemals gezeigt. Er hat nur immer gezeigt, wie dagegen gesündigt und gefrevelt wurde; er hat uns immer Entgleiste, vom Leben Verwundete und Getödtete gezeigt, nie einen, der ans Ziel kam, der das Leben besiegte. Warum dies der Fall ist, wissen wir bereits. Kein Ibsen'sches Ideal vermag in der Gegenwart verwirklicht zu werden. Wer Gott schaut, stirbt. Die Luft des dritten Reiches vermögen die Gegenwartsmenschen nicht zu athmen. Frau Alving ist ebenso wie Nora eine Empörerin gegen Gesetz und Ordnung. „Zuweilen meine ich, die stiften in der Welt alles Unheil an," sagt sie. Und so sehr verachtet sie alles Gesetz, dass sie sogar nichts dagegen hätte, wenn Oswald und Regine, beide Kinder ihres Mannes, ein blutschänderisches Verhältnis eingehen würden, wenn nur Oswalds Leben dadurch freudiger gestaltet werden könnte. Regine, die im Ehebruch erzeugte Tochter des Kammerherrn Alving — sie lebt im Hause wie Dina Dorf im Hause Bernicks — und ihr officieller Vater, der Tischler Engstrand, sind das Gegenspiel im Stück. So wie Frau Alving zum Gedächtnis ihres Gatten ein Asyl gründet, so gründet auch Engstrand ein Asyl, das er nach dem Kammerherrn „Alvings Asyl" heißen will. Dieses Seemannsheim mit Damenbedienung und ganz unzweideutigen Zwecken erhebt sich wie ein Denkmal der Ironie. Ich kann nicht oft genug betonen, wie in allen Gesellschaftsstücken Ibsens in der Ironie die tragische Kraft liegt. Das gibt Ibsens Stücken die Wucht, die Schärfe und die Spitze der Anklage und des Urtheiles, erschwert aber auch ihr Verständnis auf der Bühne. Es ist schuld daran, dass es heute eine ganze Menge Europäer gibt, die Ibsen, den größten Dramatiker unserer Zeit, nicht verstehen oder nicht verstehen wollen, und dass seine Stücke immer noch hart und durchaus nicht immer siegreich um das Existenzrecht auf der Bühne kämpfen.

„Die Gespenster" haben eigentlich zwei Handlungen, die aber, wie immer bei Ibsen, mit musterhafter Präcision ineinander greifen und die eigentlich nichts anderes sind als Avers- und Reversseite desselben Problems. Die eine Handlung heißt Frau Alving, und ihretwillen hat der Dichter das Stück geschrieben. Die zweite ist nur ein furchtbares Illustrationsfactum und heißt Oswald. Beide Handlungen gipfeln in der Scene, wo ihre Träger klar hinter sich und vor sich sehen. Als Oswald erkennt, dass er dem Wahnsinn verfallen ist, weil die Sünde der Eltern an ihm gerächt wird, ist seine Katastrophe auch die seiner Mutter. An erschütternder Kraft steht diese Tragödie der Mutterliebe und Mutterschuld einzig da in der Literatur aller Zeiten. Es ist viel darüber geschrieben worden, dass die Krankheit Oswalds ebensowenig wie die Krankheit Dr. Ranks oder der Wahnsinn Irenens („Wenn die Todten erwachen") irgendeinem Krankheitsbilde der Wirklichkeit entspricht. Die Krankheit ist wie die Vererbung bei Ibsen nur äußerlich wie etwas Naturwissenschaftliches gegeben. Im innerlichen Bau des Stückes aber ist sie ebenso wie die Vererbung eine ideale Größe. Für den Dichter ist ihr symbolischer Wert ausschlaggebend. Symbolischen Wert hat auch der Brand des Asyls. Wie Oswald in die Flamme sieht, die aus der Vergangenheit aufschlägt (denn um die Vergangenheit zu sühnen, hat ja Frau Alving das Asyl gebaut), bricht der Wahnsinn in ihm aus. Und in furchtbarer Ironie verlangt das Lallen des Irren nach dem, was das Leben des Gesunden ausgefüllt hätte: nach der Sonne. Dass die Mutter, die Schuldige, ihm im Leben die Sonne, die Kraft und die Freude, die Schönheit, den Adel nicht geben konnte, das ist der Fluch über sie, der in diesen letzten Worten des Dramas liegt.

Hatte „Nora" schon das größte Aufsehen und den heftigsten Meinungskampf erregt, so überstieg der Sturm, den das Erscheinen der „Gespenster" in Norwegen hervorrief, alle literarischen Präcedenzfälle der Sensation. Ein Vulcan von Hass gegen den Dichter brach aus der heimischen Presse. Er wurde verleumdet, verketzert, gescholten, als hätte er Kunst und Vaterland verrathen. Die Rücksichtslosigkeit, mit der der Stoff, die Krankheit

auf die Bühne gebracht worden war, die Bezüge, die sich von dem intimen Drama zu den heimischen Zuständen zogen, empörten die Gemüther. Der Dichter war durch die unerhörten Angriffe, die nicht nur gegen sein Talent, sondern auch gegen seine persönliche Ehre gerichtet waren, aufs tiefste verletzt und erregt. Sein Gemüthszustand schwankte zwischen einem an Verzweiflung grenzenden Missmuth und lodernden Zorn. Ibsen schrieb in die Heimat: „Dass ein ähnlicher Alarm entstehen würde, darauf war ich vorbereitet. Haben gewisse unserer nordischen Recensenten kein Talent zu etwas anderem, so haben sie jedenfalls ein unbestrittenes Talent, die Autoren misszuverstehen und zu missdeuten, deren Bücher zu beurtheilen sie unternehmen. Aber kann das wirklich alles bloß Unverständigkeit sein? Ist nicht ein ganzer Haufen dieser Verdrehungen und Entstellungen hervorgebracht im vollen Bewusstsein ihrer Grundlosigkeit? Mir scheint fast, dass mir zu denken nichts anderes übrig bleibt.“ Aus dem gleichen Missmuth heraus schrieb er an Brandes in einem Briefe: „Wenn ich denke, wie träg und schwer und stumpf das Verständnis daheim in Norwegen ist, wenn ich acht darauf gebe, wie seicht die ganze Betrachtungsweise sich erweist, so überkommt mich ein tiefer Missmuth, und manchmal will mir scheinen, ich könnte meine literarische Wirksamkeit auf der Stelle beschließen. Bei uns daheim braucht man eigentlich gar keine Dichterwerke; man behilft sich mit der „Storthings-Zeitung“ und der „Lutherischen Wochenschrift“. Und außerdem hat man ja die Parteiblätter. Ich habe kein Talent zum Staatsbürger und auch keines zum Orthodoxen; und wenn ich für etwas kein Talent besitze, so befass' ich mich nicht damit. Für mich ist die Freiheit die erste und höchste Lebensbedingung. In der Heimat bekümmern sie sich nicht sonderlich um die Freiheit, sondern bloß um Freiheiten, einige mehr oder weniger, je nach dem Parteistandpunkte. Höchst peinlich fühle ich mich auch berührt von all diesem Unfertigen, diesem fürs gemeine Volk Berechneten in unserer öffentlichen Discussion. Unter den sehr rühmlichen Bestrebungen, unser Volk zu einer demokratischen Gesellschaft umzubilden, gelangte man ein gut Stück Weges dahin, uns zu einer Plebejergesellschaft zu machen. Die Vornehmheit der Gesinnung scheint daheim im Abnehmen. . . .“

Ein bemerkenswertes Zeichen war es, dass in kurzer Zeit alle Antiquare des Nordens mit den Goldschnittbänden der „Gespenster“ überschwemmt waren. Die Leute wollten das Buch gar nicht im Hause behalten. Es dauerte 13 Jahre, bis der Verleger eine neue Auflage drucken konnte. Die großen nordischen Theater in Christiania und Kopenhagen wiesen alle das Stück zurück.

Erst im Sommer 1883 vereinigte der schwedische Schauspieler und Theaterdirector August Lindberg eine kleine Gesellschaft von gerade engagementlosen schwedischen Künstlern und setzte das Stück in Scene. In Helsingborg wurde eine Art Generalprobe gehalten (am 23. August 1883), die großen Erfolg hatte. Von dort gieng die Gesellschaft nach Kopenhagen, Stockholm und endlich am 17. October nach Christiania, wo die Aufführung in jenem alten Theaterchen stattfand, das Ibsen einmal geleitet hatte, dem damals noch bestehenden Volkstheater in der Müllergasse. Auch hier war der Erfolg ein durchschlagender. Lindberg, der selbst den Oswald spielte, gab das Stück dreizehnmal hintereinander. Insbesonders die Jugend von Christiania war begeistert, und diese Begeisterung machte sich endlich in einer ganz merkwürdigen Demonstration Luft. Das Christiania-Theater, das beim Erscheinen des Stückes nicht gewagt hatte es anzunehmen und aufzuführen, spielte damals gerade ein sehr armseliges Repertoire, das von Sardous „Dora“ und einigen französischen und deutschen Schwänken bestritten wurde. An drei Abenden hintereinander wurde nun im Christiania-Theater demonstriert. Man machte einen unerhörten Spectakel: Kinderflöten, Signalpfeifen, Trompeten, Hausschlüssel traten in Action, ja aus dem Hintergrunde einer Loge erklang sogar der wehmüthige langgezogene Ton eines

Nebelhorns. Nach der Vorstellung zogen die Demonstranten in geschlossenen Colonnen vor das Theater in die Möllergasse und huldigten Lindberg mit einer stürmischen Ovation. Und damit noch nicht zufrieden, wandte sich dann der Hause zur Wohnung des Directors des Christiania-Theaters und brachte ihm eine Katzenmusik.

Die erste deutsche Aufführung der „Gespenster" fand auf Veranlassung junger Münchener Schriftsteller am 14. April 1886 in Augsburg statt. Ein Versuch des Herzogs von Meiningen, das Stück in Berlin mit seiner Truppe zu geben, scheiterte am Censurverbot. Es glückte endlich Herrn Franz Wallner, der damals Dramaturg am Berliner Residenztheater war, eine einmalige Aufführung als Matinée zu wohlthätigem Zwecke bei der Polizei durchzusetzen. Sie fand am 9. Jänner 1887 in Gegenwart Ibsens statt. Es war ein ungeheurer Triumph des Dichters. Franz Wallner, der den Oswald spielte, erzählt: „Ich habe etwas Ähnliches nie wieder erlebt. Nachdem der Vorhang zum erstenmal gefallen war, herrschte einige Secunden lang tiefste Ruhe, alles stand unter dem Banne der mächtigen Dichtung. Dann aber brach ein Sturm, ein Orkan los, wie ich ihn im Theater noch nicht gehört hatte. Widerspruchslos, einstimmig wurde der Dichter hervorgejubelt, und willig, siegestrunken ließ er sich oftmals an die Rampen ziehen, während ihm die hellen Freudenthränen über die Wangen liefen." Aber damit hatten die „Gespenster" noch immer nicht gesiegt. Es dauerte noch Jahre heißen Kampfes, bis dieses Drama sich durchsetzte und Publicum und Kritik es wirklich verstanden. Philipp Stein bemerkt mit Recht: „Die Schicksale dieser anfangs verhöhnten und verlästerten Dichtung, die die Witzlosigkeit des „Ulk" einst als „ein Trauerspiel zum Gehirnerweichen" bezeichnete, haben alle Gegner ins Unrecht gesetzt und nicht minder die Weisheit unserer Theatercensur, die schließlich mit der Größe und Reinheit dieser gewaltigen Tragödie hat pactieren müssen." Wie bedeutungsvoll aber die „Gespenster" für die deutsche Kunst geworden sind, das sei hier mit den Worten Otto Brahms gesagt, der mit seinem Freunde Dr. Schlenther das meiste für Ibsens Durchdringen in Deutschland gethan hat. Brahm schrieb im Jahre 1898: „Mit der ersten Aufführung eines Ibsen-Dramas setzt das jüngste Jahrzehnt unserer dramatischen Entwickelung ein: als im Jahre 1887 die „Gespenster" über das Berliner Residenztheater schritten, sprang die Pforte zur deutschen Moderne auf."

Die „Gespenster" waren das erste Stück Ibsens, das auf einer französischen Bühne erschien. Frauen waren es, die es zuerst versucht hatten, die Aufmerksamkeit der Pariser literarischen Welt auf Ibsen zu lenken. Seines Namens und seiner Bedeutung geschah die erste Erwähnung in einem Aufsatz von Arvède Barine in der «Revue Bleue» vom 15. September 1877, der hauptsächlich der Besprechung Brands galt. Aber dieser Aufsatz gieng ebenso unbemerkt vorüber wie das Ibsen-Essay von Frau Pauline Ahlberg (in der «Nouvelle Revue» vom 1. Juli 1881). Dann war es Jacques Saint-Cère, der in der «Revue d'art dramatique» (1. März und 1. April 1887) von der Begeisterung erzählt, mit der Ibsens Werke in Deutschland aufgenommen worden seien. Und schließlich schrieb Edouard Rod im Februar 1889 die Vorrede zum ersten Band der französischen Ibsen-Übersetzung des Grafen Prozor (er enthielt die „Gespenster" und das „Puppenheim"). Rod sagte in dieser Vorrede unter anderem: „Der heute unbekannte Name Ibsen wird eines Tages fast populär sein, und dies mit demselben Rechte wie Dostojewsky, Dickens und Turgénjeff." Nach Rod war es Lemaitre, der sich kritisch mit Ibsen beschäftigte, und so konnte es Antoine wagen, am 29. Mai 1890 auf seinem «Théâtre libre» die „Gespenster" aufzuführen. Der alte Sarcey jammerte: „Ich muss verzaubert sein! Ich verstehe von der ganzen Geschichte so gut wie nichts." Und er sprach damit nur aus, was die „compacte Majorität", das französische Publicum, dessen Mund er war, sich angesichts Ibsens dachte

und denkt. Denn wenn viele, auch unter den Gebildeten, in Frankreich so thun, als verstünden sie Ibsen, ja als liebten und bewunderten sie ihn, so ist dieser Ibsenismus doch nichts anderes als eine just modische Form des Snobismus.

In jenen Tagen des Jahres 1881, da in der Heimat das Erscheinen der „Gespenster“ mit kritischem Geheul begrüßt wurde und man den Dichter mit Schmähungen übergoss, sagte Ibsen während einer Landpartie in die Campagna zu einem Freunde: „Ich habe mich nicht verändert. Die Leute glauben, dass ich im Laufe der Zeit meine Anschauungen gewechselt habe. Das ist ein großer Irrthum. In Wirklichkeit ist meine Entwickelung ganz und gar consequent; ich kann selbst deutlich den Faden in meinem ganzen Entwickelungsgang aufzeigen, die Einheit in meinen Ideen und ihre stufenweise Entfaltung, und ich bin dabei, einige Aufzeichnungen zu machen, welche der Zeit zeigen werden, wie genau ich derselbe bin jetzt wie damals, als ich mich zuerst fand.“ Diese Selbstbiographie — „von Skien nach Rom“ sollte sie heißen — von der nur die ersten Capitel, die von des Dichters Kindheit handeln, geschrieben sind, sollte die Antwort auf den Gespenstersturm enthalten. Aber Ibsen ließ die Arbeit liegen und schrieb aus seinem Zorne heraus das Drama „Der Volksfeind“. Und das war nun die Antwort, die er dem Geschrei in der Heimat gab.



Emil Poulsen als Dr. Stockmann. (Erste Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen, 4. März 1883.)

Der Badearzt Thomas Stockmann ist ein Heimgekehrter. Er hat früher in der Ferne prakticiert, kommt nun in die Vaterstadt zurück und bringt diese durch Entdeckung und Verwertung von Quellen und Bädern zum Wohlstand. Aber plötzlich macht er eine furchtbare Entdeckung. Durch Unrath, der in die Badeanstalt gelangt — die Canalisation ist schlecht — ist das Bad vergiftet, und der ehrliche Wahrheitskämpfer Stockmann will natürlich Abhilfe schaffen, und als der Geiz der Stadtverwaltung ihm die Mittel versagt, die Wahrheit aller Welt künden. Natürlich geräth er in Widerspruch mit der ganzen Stadt, die ihre kleinlichen Interessen durch seinen Wahrheitsfanatismus bedroht sieht, und der Pöbel steinigt ihn moralisch, wie er Brand factisch gesteinigt hat. Er, der wahre Freund des Volkes, wird — o Tragik der Ironie! — von der ganzen Stadt durch einstimmigen Beschluss zum Volksfeind erklärt. So nannte man auch seinerzeit den Dichter Welhaven, der seinem Lande die bittere Wahrheit sagte, einen Volksfeind. Und so gellte der Ruf „Volksfeind!“ Ibsen um die Ohren. Stockmann ist ein lebensfreudiger Brand. Auch sein kategorischer Imperativ heißt: alles oder nichts. Er ist ein Mann, der von Natur den Hang hat, seine eigenen Wege zu gehen. Sein Bruder und Gegner, der Stadtvogt, belehrt ihn aber, dass das in einer wohlgeordneten Gesellschaft durchaus unstatthaft sei. „Der einzelne muss sich durchaus dem Ganzen unterordnen oder, besser gesagt, den Behörden, die über das Gemeinwohl zu wachen haben.“ Stockmann hat die sichere Überzeugung seines Weges und seines Berufes, wie nur Hakon sie gehabt hatte. Seine wahre Größe offenbart

sich aber erst durch die Anfeindungen und Anfechtungen, durch die er geht. Auch an ihm übt das Leid eine erhebende Macht; es öffnet ihm die Augen über alle Dinge, in denen er steckt. Das Gift, das in das Bad dringt und von dem die ganze Welt nichts wissen will, es mit Trug und Heuchelei überdeckend, ist die Lüge, die das Gemeinwesen vergiftet. Er nennt das Bad, mit dem uns wohlbekannten Worte, ein übertünchtes Grab. Stockmann-Ibsen spricht vom Bad, aber er meint die Stadt, das Land damit. Und in der großen Rede, die Stockmann vor den versammelten Bürgern hält, wird die Symbolik des Stückes klar. In keinem Drama hat Ibsen den idealen Sinn der realen Vorgänge so deutlich dargestellt wie im „Volksfeind". Wenn ich immer betont habe, dass die Bedeutung der Ibsen'schen Dichtungen darin liegt, dass er kleine Vorgänge in einer kleinen Stadt schildert und dabei seine Heimat und die ganze europäische Gesellschaft im Auge hat und trifft, so ist der „Volksfeind" das beste Beispiel dafür. Er wird immer actuell bleiben, er wird überall Geltung haben, trotz der Enge, in der alle seine Figuren sich bewegen. Die Revoltierung des Menschengeistes, die Ibsen anstrebt zu Gunsten der Wahrheit und der Freiheit, die hat Stockmann im Auge. Er sagt es selbst, dass er vom Bad ausgegangen ist und zu viel wichtigeren Entdeckungen gelangte, zur Entdeckung vor allem, „dass unsere sämmtlichen geistigen Lebensquellen vergiftet sind, dass unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem verpesteten Boden der Lüge ruht". Aber der Mann, der diese grausame Wahrheit seiner Vaterstadt ins Gesicht schleudert, bekennt zugleich, wie sehr sie ihm am Herzen liegt. Aus Stockmanns Munde spricht hier Ibsen: „Ich habe meine Vaterstadt so tief geliebt, wie ein Mann nur die Heimat seiner Jugend lieben kann. Ich war nicht alt, als ich von hier weggieng, und die Entfernung, die Sehnsucht und die Erinnerung warfen etwas wie einen gesteigerten Glanz auf den Ort wie auf die Menschen." Und an einer anderen Stelle sagt Stockmann: „Jawohl, so lieb' ich meine Vaterstadt, dass ich sie eher zugrunde richten als mitansehen möchte, wie sie auf einer Lüge gedeiht." Das sind die Worte des Mannes, der sagte: die beste Liebe ist der Hass! und der aus lauter Liebe zum Vaterland und zur Menschheit der grimmigste Ankläger und zornigste Richter wurde. In seinen ersten Gesellschaftsdramen hat Ibsen die Spitzen der Gesellschaft angegriffen. Aber nun kommt Stockmann darauf, dass es gar nicht diese Stützen und Spitzen sind, die die gefährlichsten Feinde der Wahrheit und Freiheit bedeuten, die den Boden und die geistigen Lebensquellen verpesten und vergiften. Der gefährlichste Feind der Wahrheit und Freiheit — und das sind für Ibsen die Grundpfeiler der idealen Gesellschaft — das ist die verfluchte compacte liberale Majorität. Dem Drachen, den Ibsen als den großen Krummen im „Peer Gynt" bekämpfte, wirft er hier, wie Luther auf der Wartburg, das Tintenfass an den Kopf. Nicht die Mehrheit, die Minderheit, nein, weniger noch, der einzelne hat recht, der einzelne, der immer die neue Wahrheit erkämpft, der immer auf Vorposten der Menschheit steht, der der Culturschöpfer und Culturträger ist, der mit den verrotteten und veralteten Wahrheiten, die den neuen im Weg stehen, aufräumen muss. Wir kennen Ibsens Anschauung vom Wert der Persönlichkeit und der Individualität aus allen seinen Werken. Der Keim zum „Volksfeind" lag schon im „Catilina". Als einzelner nimmt Stockmann den Kampf mit der ganzen Gesellschaft seiner Stadt auf. Es ist dieselbe Stadt, in der die „Stützen der Gesellschaft" spielen. Die Stadt mit dem schönen Geist der Verträglichkeit, mit dem Bürgersinn, wie er sein soll, mit den rechtschaffenen Bürgern, die sich um große gemeinsame Sachen scharen, und mit den moralischen Autoritäten, die alles zum Guten und zum Frommen lenken. All dies aber, das eben diese Autoritäten so schön und so gut eingerichtet finden, ist nur Lug und Heuchelei. Die Unwahrheit herrscht im Haus und in der Schule, das communale Leben ist ein Sumpf, die Menschen leben vom Hökerhandel mit Unrath und Fäulnis. Es ist hoch an der Zeit, endlich einmal gründlich

„auszulüften und all diese Schlaffheit und Halbheit und Feigheit aufzurütteln". Der Mann, der diesen Rath gibt, also Ibsens Meinung ausspricht, ist — wir kennen schon diesen Kunstgriff der Ibsen'schen Ironie — ein Gegenspieler, der Journalist Hovstad, der Typus des schlechten, gemeinen Journalisten, in dem Ibsen wieder einmal seine ganze Verachtung der Presse verkörpert hat.

Was Stockmann in der Masse und in ihren würdigen Vertretern am meisten hasst, ist ihre lügnerische Freiheitlichkeit, ihr ranziger Liberalismus. Der Krach des Liberalismus. den Ibsen im „Volksfeind" wünschte und forderte, ist viele Jahre später in Europa erfolgt, Heute wissen auch wir, was Stockmann sagte, wie verknöchert die Liberalen sind und wie die wahre Freiheit über sie hinwegschreiten muss. Dass Ibsen nicht daran glaubte, dass die Freiheit von unten kommen könne, aus dem Volke, dass er vielmehr glaubte, die große Masse sei nur der Rohstoff, aus dem das Volk Menschen machen soll, entspringt eben seiner rein individualistischen Philosophie, die in die Aristokratie der absoluten Einsamkeit der Größten und Stärksten ausläuft. Wie alle Ibsen'schen Helden, ist auch Stockmann einer, der sich schließlich nach der Einsamkeit sehnt. Das ist der Born der wahren Kraft. Alle Programme binden und verpflichten. Aus Banden und Verpflichtungen entstehen die Rücksichten und die Concessionen. Die idealen Menschen der Zukunft, die Ibsen erziehen will, werden freie, vornehme Menschen sein, von denen jeder auf eigenen Füßen steht und seinen eigenen Weg geht. Wie Consul Bernick seinen Sohn erziehen will, so will auch Stockmann ein Schulmeister werden. Im „Volksfeind" haben wir das alte Problem: Persönlichkeit gegen Egoismus. Es ist verschärft dadurch, dass die Persönlichkeit der Einzelne, den Egoismus die Masse verkörpert. Von den Nebengestalten interessieren uns der Buchdrucker Aslaksen, den wir schon aus dem „Bund der Jugend" kennen und der seine Meinung, wie Publicum und Presse sich verhalten sollen, inzwischen nicht geändert hat, und Stockmanns tapfere, wahre und gerade Tochter Petra, eine nahe Verwandte Lona Hessels.

Je weiter wir in der Reihe der Gesellschaftsdramen kommen, desto mehr sehen wir Ibsens Kunst symbolisch werden, desto mehr überwiegt das, was hinter den Dingen steht, ihre reale Bedeutung. Die Dramen werden zu Gleichnissen. Die innerliche Handlung ist nun selbst kaum etwas anderes, als die äußerliche Umkleidung des symbolischen Vorganges. Das Symbol ist der leuchtende Kern des Werkes, dessen geheimnisvoller Schein es von innen heraus erhellt.

Kaum war der „Volksfeind" erschienen, so griffen alle Theater danach. Die erste Aufführung fand am 18. Januar 1883 am Christiania-Theater statt. Aber nun nahm Ibsen eine kleine Revanche für die seinerzeitige Ablehnung der „Gespenster" an diesem und den übrigen großen Theatern des Nordens. Er verlangte für sein neues Stück ein doppelt so hohes Honorar, als er bisher zu fordern gepflegt hatte, und die Theater mussten sich fügen. Damit hatte denn Ibsen seinen Strafzweck erreicht, und bei seinem nächsten Stücke, der „Wildente", kehrte er wieder zu seinen alten Honorarforderungen zurück. Der „Volksfeind" wurde in Paris am 10. November 1893 vom «Oeuvre», dessen Gründer, Leiter und Protagonist Herr Lugné-Poe unermüdlich für Ibsens Werke thätig war, aufgeführt, und Laurent Tailhade hielt die einleitende Conférence. Er pries Dr. Stockmann als den idealen Vertreter des Anarchismus, was zur Folge hatte, dass die Aufführung unter heftigen politischen Demonstrationen vor sich gieng. Sarcey behauptete diesmal, das neue Werk Ibsens völlig verstanden zu haben. „Es ist eine Anhäufung von Gemeinplätzen, die vor einem halben Jahrhundert von George Sand und vielen andern, die sich gegen die Gesellschaft auflehnten, mit weit mehr Schwung und Beredsamkeit vorgetragen worden sind." Nicht vergessen sei aber Henry Bauers ehrliche und rückhaltlose Begeisterung für das „herrliche Werk" und für den „prachtvoll revolutionären und antisocialen Geist" seines Dichters.

Als zu Ehren von Ibsens 70. Geburtstag am 29. März 1898 Lugné-Poe den „Volksfeind“ am „Renaissance-Theater“ wieder in Scene setzte, bot das Stück Anlaſs zu einer stürmischen Huldigung für Zola, der damals gerade mitten in der Dreyfus-Campagne stand.

Im „Volksfeind“ hatte sich der Dichter zwar den Zorn und den Aerger so recht vom Herzen heruntergeschrieben. Aber die Verstimmung über die Zustände in der Heimat, über die Art, wie die Heimat ihm, dem Arzt und Apostel, begegnete, wirkte noch nach. Unter ihrem Einflusse schrieb er sein grausamstes und bitterstes Stück „Die Wildente“ (1884). Er begann das Stück in Rom und vollendete es in Gossensaß. Dieses Drama bezeichnet einen merkwürdigen Punkt in Ibsens Leben. Es ist, als hätte der Dichter einen Augenblick an allen seinen Idealen verzweifelt. Er kleidet seine Verzweiflung ins Gewand der Ironie und, wie dies bei Ironikern der Fall zu sein pflegt, in herbe Selbstverspottung. Ein Heimkehrender, ein von oben vom Gebirge Kommender, wie Stockmann und Rebekka West, ist Gregers Werle. Er präsentiert den Leuten die „ideale Forderung“. Wir wissen ja, was diese Forderung für Ibsen bedeutet und wie der Kampf um sie alle seine Dramen erfüllt. Gregers findet einen alten Freund, den Photographen Hjalmar, in unwürdigen Verhältnissen, in einem Heim, das ganz auf Lüge gebaut ist, in einer Ehe, die in seinen Augen, wenn er das Wort auch nicht gebraucht, nichts anderes bedeuten kann, als ein übertünchtes Grab. Gregers Vater, der reiche Großkaufmann Werle hat mit Hjalmars Vater, dem ehemaligen Lieutenant Ekdal, allerlei Waldgeschäfte gemacht, bei denen es nicht ganz mit rechten Dingen zugieng. Die Folge war ein Proceſs, und wenn Werle auch seinen Kopf geschickt aus der Schlinge zog, der Lieutenant Ekdal muſste das Bad ausgießen und ins Gefängnis wandern. Der alte Werle hatte immer Verhältnisse mit seinen Wirtschafterinnen. Und ein solches Mädchen verheiratete er mit dem jungen Hjalmar Ekdal, dem er gleichzeitig ein photographisches Atelier einrichtete. Damit schuf er dem verbummelten Menschen eine Existenz und eine Familie und schaffte sich eine Geliebte vom Hals. Von der Vorgeschichte seiner Frau weiß natürlich Hjalmar nichts. Ob Hedwig, Ginas Tochter, Hjalmars Kind oder Werles Kind ist, erfahren wir nicht, das weiß wahrscheinlich der Dichter selbst nicht. Das ist eine jener schwebenden Räthselfragen, die Ibsen anzubringen liebt. Gregers kennt die Vorgeschichte Ginas, kennt die Gründe für des Vaters Großmuth, und sein heiliges Bestreben ist es nun, die Lüge in Hjalmars Heim zu vernichten und eine wahre Ehe, das heißt, eine auf Wahrheit gegründete Ehe zwischen

Emil Poulsen als Hjalmar Ekdal

Mann und Weib zu stiften. Er will aus Hjalmar einen Adelsmenschen machen, aber da kommt er bei Hjalmar an den Unrechten. Hjalmar ist die Caricatur der Persönlichkeit, ein Mann der Pose, des Wortrausches, des Selbstes Kaiser, wie Peer Gynt im Narrenthurm. Sein ganzes Leben basiert auf den Lügen, die er sich selbst einredet. Er lügt sich vor, er sei ein großer Erfinder, ein bedeutender Mensch, er sei fleißig und aller Tugenden voll. Er lügt sich Schmerz und Freude vor, aber auch das Glück. So wie Hjalmar leben Millionen Menschen in einem Glücke, in einer Bedeutung, die sie sich selbst vorlügen. Diese Lebenslüge ist das stimulierende Princip. „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück," sagt der kluge, praktische Dr. Relling, der sich keine Illusionen über seine Mitmenschen macht. Dass Gregers noch von solchen Illusionen befangen ist, wird ihm zum Verhängnis; er richtet nur Unheil an. Die Welt, in der Hjalmar lebt, ist so erlogen wie seine ganze Existenz. Ein Bodenraum, in dem Kaninchen und Hühner hausen, dient ihm und dem alten Ekdal, der, seitdem er aus dem Gefängnisse entlassen worden ist, bei seinem Sohne lebt, als Jagdgrund, und sie bilden sich ein, die alten verstaubten Weihnachtsbäume, die dort stehen, wären ein Forst, in dem sie auf Waldgethier Jagd machen. Wie die Bodenkammer den Wald vorlügt, so lügt die enge Heimat sich die Freiheit und die Wahrheit vor, und nun kommt der Dichter Ibsen mit seiner idealen Forderung zu all den Hjalmars und zu all den Ekdals, deren einziger Traum die Uniform ist, und glaubt, er könnte bessern und bekehren. Das ist der symbolisch-ironische Rahmen des Stückes. Im Mittelpunkt aber steht die Wildente. Die Wildente wurde einmal auf der Jagd vom alten Werle „krankgeschossen", wie es in der Jägersprache heißt; sie bekam ein paar Bleikörner in den Flügel und fiel ins Wasser; unten biss sie sich in Tang und Algen fest, aber der Hund des Jägers holte sie herauf. Dieser Vogel gehört nun der kleinen Hedwig, und sie liebt und pflegt ihn als ihr kostbarstes Besitzthum im Bodenraum. Das Schrot des Jägers hat die Wildente aus ihrer Flugbahn, aus ihrem Reiche der freien Luft herabgeschmettert. Sie fällt in die Tiefe und würde da unten zugrunde gehen. Das wäre immer noch besser, als dass ein Hund sie heraufholt und die Menschen aus einem wilden, freien Vogel ein zahmes, dickes Hausgeschöpf machen. Die Symbolik ist klar. Wer aus seiner Bahn herausgeschossen wird, ist verloren. Besser sterben, als zum Zwischenweltler werden. Gregers will den Hund spielen und Hjalmar aus dem Tang der Lügen befreien. Aber in der reinen Luft der Wahrheit



Frau Betty Hennings als Hedwig. („Wildente.")

können Hjalmars nicht leben. Alle Motive, die Ibsen stets beschäftigt haben, sind hier parodistisch verwertet. Der alte Werle geht mit einer Wirtschafterin, der letzten in der Reihe, eine Ehe ein, „die auf volles Vertrauen gegründet ist, auf ganze und unbedingte Offenheit von beiden Seiten". Der geriebene Schuft und die nicht minder geriebene Kokette verwirklichen die wahre Ehe. Gregers verlangt von Hjalmar die „Opferstimmung der großen Vergebung" für Ginas Schuld, und von Hedwig den echten frohen Opfermuth, um den an ihrer Kindesliebe zweifelnden Hjalmar von ihrer Liebe, die zum größten Opfer bereit sein müsse, zu überzeugen. Hjalmars Sehnsucht nach Einsamkeit und nach der Sonne ist die pure Caricatur. Und wenn schließlich die arme Hedwig, diese rührende Mädchengestalt, die zarteste und feinste unter allen Mädchen, die Ibsen geschaffen, statt der geliebten Wildente sich selbst erschießt, um ihrem Vater ihren Opfermuth zu beweisen, so ist dieser Tod die tragische Parodie der Worte Brands: „Wer nicht sein Leben gibt, hat nichts gegeben." Ja wahrhaftig, eine tragische Parodie könnte man die „Wildente" nennen. Ironie und Parodie sind nah verwandt, und in diesem Stücke wirken beide zusammen, um echteste tragische Stimmung zu erzeugen. Und diese Stimmung wurzelt darin, dass wir fühlen, welche Liebe zum Menschenthum hinter dieser pessimistischen Verachtung der Gegenwartsmenschen steckt.

Die erste Aufführung der „Wildente" fand am 9. Januar 1885 am Theater zu Bergen statt. In Deutschland wurde das Stück zum erstenmal in einer Matinee des Residenztheaters im März 1887 mit Director Lautenburg als Hjalmar Ekdal aufgeführt. Ich kann mir nicht versagen, hier einige Stichproben aus den Berliner Kritiken jener Tage wiederzugeben. Herr Rosenberg schreibt in der „Post": „Was wir hier zu hören bekommen haben, übertrifft an nackter Brutalität alles, was in den verrufensten französischen Sittendramen vorkommt. Dieser Roheit steht ein behagliches Wühlen in den nichtigsten Bagatellen des alltäglichen Lebens zur Seite." Aus dem gleichen Geiste heraus bemerkt die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung": „Der ganze Schmutz französischer obscurer Bühnenwerke verdiente fast die Bezeichnung reines Wasser, verglichen mit der „Wildente"." Und der „Localanzeiger" meint lakonisch: „Die „Wildente" ist eine im ganzen ziemlich verfehlte Dichtung." Dem gegenüber sei aber auch auf die Worte Theodor Fontanes hingewiesen, der damals sagte: „Was hier gepredigt wird, ist echt und wahr bis auf das letzte Titelchen, und in dieser Echtheit und Wahrheit der Predigt liegt ihre geradezu hinreißende Wirkung." Erst im Jahre 1896 wurde die „Wildente" in das ständige Repertoire der großen Bühnen (Deutsches Theater in Berlin und Burgtheater in Wien) aufgenommen.

Die Pariser Kritik blieb übrigens, was Unverständnis betrifft, nicht hinter den deutschen Collegen zurück. Als die „Wildente" am 27. April 1891 am «Théâtre libre» gegeben wurde (mit Antoine als Hjalmar), schrieb Sarcey: „Das Stück ist dunkel, unzusammenhängend, mit einem Wort — unerträglich." Und ein anderer kritischer Wortführer meinte: „Er (Ibsen) ist dunkel, geheimnisvoll, verwickelt und verworren. Aber immerhin hat er die Beobachtungsgabe von Labiche und den Theaterinstinct von Dennery."

Zehntes Capitel.

In München, wo Ibsen mit zwei Unterbrechungen (die Jahre 1878, 1879 und 1881 bis 1885 verbrachte er im Süden) von 1875 bis 1891 lebte, führte er ein weit geselligeres Leben als in Dresden. Er kam nicht nur mit Landsleuten zusammen (meistens in einer kleinen Kneipe in der Türkenstraße), sondern besuchte auch regelmäßig einmal in der Woche das „Krokodil". In dieser Künstlergesellschaft war er mit Wilhelm Hertz, Wilhelm Henze, Fresenius, Ludwig Schneegans u. a. beisammen. Manchmal, wenn auch selten, erschien Paul Heyse. Mit Heyse, Prof. Carrière, dem Arzt Dr. Oswald Schmidt kam Ibsen öfters im Garten des Hotels Achatz zwischen zwölf und ein Uhr zum Frühschoppen zusammen. Hier äußerte auch Heyse einmal den Wunsch, Ibsen auf seiner Fahrt nach Upsala zu begleiten. Die alte Universität Upsala feierte im Jahre 1877 das Fest ihres 400jährigen Bestandes. Prof. Dietrichson, mit dem Ibsen wieder in München beisammen war, regte nun bei Prof. Nyblom, dem Decan der philosophischen Facultät, den Gedanken an, bei diesem Jubelfeste Ibsen zum Ehrendoctor der Universität zu ernennen. Damals schrieb Ibsen in einem Briefe vom 29. April 1877: „Wieweit Heyse Ernst machen wird mit der Fahrt nach Upsala, weiß ich nicht mit Bestimmtheit. Ich brachte gestern die Sache aufs Tapet; Lust hat er wohl, aber immer kommt er auf die Frage zurück, wie sich seine schwachen Nerven mit dem starken schwedischen Banko (einem kalten Punsch) vertragen werden. Ich meinte natürlich, dass die Frage nur durch ein praktisches Experiment beantwortet werden könne." Ibsen reiste aber schließlich allein nach Upsala, wo seine Doctorpromotion am 7. September 1877 mit großem Gepränge stattfand.

Den Winter 1878/79 verbrachte Ibsen wieder in Rom. Hier entstand in ihm die Leidenschaft des Bildersammelns, und er kaufte ungefähr zwanzig Bilder alter italienischer Meister, die ihn von nun an überall hin begleiteten. Damals tauchte auch in ihm der Gedanke an die Heimkehr nach Norwegen auf, wo sein Sohn Sigurd später studieren sollte, aber der Gedanke nahm noch keine feste Form an. Trotzdem beschäftigte sich der Dichter immer eifrig mit den Zuständen der Heimat, die er keinen Augenblick aus dem Gesichte verlor. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung ein Brief, den er am 19. December 1879 aus München, wo er sich wieder festgesetzt hatte, an Dietrichson als Antwort auf die Einsendung einiger polemischer Gedichte schrieb: „Es kommt mir sehr zweifelhaft vor, ob es Dir gelingen wird, unsere gute norwegische Bevölkerung aufzurütteln und stückweise zu reformieren. Es kommt mir zweifelhaft vor, ob es bei uns möglich ist, bessere Kunstzustände zu schaffen, so lange nicht der geistige Erdboden nach allen Richtungen gründlich durchgeackert und gereinigt ist und Abfluss geschaffen ist für all das Sumpfige. Solange eine Bevölkerung es für wichtiger hält, Bethäuser als Theater zu bauen, solange

sie bereitwilliger die Zulumission als das Kunstmuseum unterstützt, so lange kann die Kunst auch nicht auf ein gesünderes Gedeihen rechnen, ja nicht einmal als eine augenblickliche Nothwendigkeit angesehen werden. Ich glaube, dass es nicht viel hilft, die Sache der Kunst zu reden mit Argumenten, geholt aus der eigenen Natur, die bei uns noch so wenig verstanden wird, wenn sie nicht gar gründlich missverstanden wird. Was bei uns zuerst und vor allem nöthig ist, das ist, alles unbarmherzig niederzuschmettern, all das dunkle mittelalterliche Mönchsthum gründlich auszurotten, das die Betrachtung einengt und die Sinne verdummt. Meine Meinung ist: vorläufig nützt es nichts, seine Waffen für die Kunst zu gebrauchen, sondern man muss sie gegen das Kunstfeindliche wenden. Erst muss dieses aus dem Wege geräumt werden, dann können wir bauen." Aus dem Gedankenkreise dieses Briefes heraus stammt auch das Dementi, mit dem im Herbst 1884 der Dichter dem Gerüchte begegnete, er wolle nach Christiania übersiedeln, um dort die Leitung des Christiania-Theaters zu übernehmen. Ibsen erklärte kurz und bündig, dass an ihn kein Ruf ergangen sei und dass, „wenn das Unerwartete und nach meiner Meinung Undenkbare doch geschehen sollte und die gegenwärtige Direction mich zur Leitung berufen würde, ich unbedingt den Ruf ablehnen müsste. Es ist eine Versündigung an unserem begabten und tüchtigen Schauspielerpersonal und an unserer nationalen dramatischen Literatur, wenn man das Elend beibehält, in dem alten, unzeitgemäßen Gebäude ohne Subvention von Seiten des Staates und der Gemeinde zu spielen. Ich will nicht bei einer solchen Versündigung Mitschuldiger sein."

Ibsen führte in München ein sehr behagliches und regelmäßiges Leben. Wie regelmäßig dieses war, darüber berichtet sein Freund und Biograph Jäger: „Gegen sieben Uhr im Sommer, etwas später im Winter steht er auf. Er nimmt sich übermäßig viel Zeit zum Ankleiden; es ist ihm nämlich zur Gewohnheit geworden, umher zu gehen und seine dichterischen Pläne auszuarbeiten, während er sich ankleidet, und deshalb braucht er anderthalb Stunden, ehe er fertig ist. Hierauf genießt er ein leichtes Frühstück, und Schlag neun Uhr sitzt er an seinem Schreibtische. Er liebt es, durch drei bis vier Zimmer auf und ab zu gehen, wenn er an seinen Schauspielen schreibt. So verbringt er vier Stunden des Vormittags spazierend und schreibend, schreibend und spazierend, während er von Zeit zu Zeit einige Züge aus einer ganz kurzen Pfeife thut. Sonst raucht er nie Tabak. Um ein Uhr ist er mit der Arbeit fertig und geht vor dem Mittagessen an die Luft. Am Nachmittag liest er. Er speist zeitig zu Abend und geht zeitig zu Bett. So verläuft sein Tagewerk jahraus jahrein. Selbst auf Reisen sucht er soviel als möglich seine gewohnte Lebensweise zu beobachten. Seine Arbeitsweise ist sehr interessant und charakteristisch. Wenn er sich für einen Stoff entschieden hat, durchdenkt er ihn lange und sorgfältig, ohne die Feder aufs Papier zu setzen. Viel von dieser Gedankenarbeit geht auf langen einsamen Spaziergängen vor sich. Wenn das Ganze in großen Umrissen durchdacht ist, schreibt er einen Entwurf nieder, und dann beginnt die Ausgestaltung, die rasch vonstatten geht. Schließlich liegt die Niederschrift fertig vor; aber diese Niederschrift ist für Ibsen nichts anderes als eine Vorarbeit. Erst wenn er damit fertig ist, scheint er allmählich mit seinen Personen vertraut zu werden, dann erkennt er deren Wesen erst völlig und weiß, wie sie sich ausdrücken. Dann kommt die Umarbeitung in einer zweiten und die Reinschrift in einer dritten Niederschrift.* Er sendet keine Arbeit fort, bevor sie nicht in vollständiger Reinschrift vorliegt.

* Paul Lindau schildert diese Schreibtechnik nach einem Besuche bei Ibsen: „Er arbeitet in ziemlich gleichmäßigem Tempo und braucht zur Niederschrift eines jeden Stückes etwa fünf Monate. Die übrigen sieben Monate des Jahres füllt er mit den ungeschriebenen Vorarbeiten für das Stück aus. Jedes Stück schreibt er dreimal in drei völlig voneinander verschiedenen Redactionen, soweit es sich um das Formale handelt. Am Wesen des Stückes selbst wird nicht mehr gerüttelt, sobald er sich zum erstenmal an den Schreibtisch setzt. Seine erste Niederschrift ist ganz unfertig.

Der Sommer ist seine beste Arbeitszeit. Im Winter ist er hauptsächlich beschäftigt, seine Pläne zu durchdenken. Im Sommer führt er sie aus. Fast alle seine Stücke sind im Sommer geschrieben worden. Wenn Ibsen einen Plan auszuarbeiten beginnt, nimmt er nur noch die allernöthigste Nahrung zu sich. Ein kleines Stück Brot und eine halbe Tasse schwarzen Kaffees ist alles, was er genießt, wenn er sich morgens an die Arbeit begibt. Wenn er mehr zu sich nehmen wollte, würde es ihn am Arbeiten hindern, meint er."

Als Ergänzung zu diesen Ausführungen Jägers möchte ich einiges hier anführen, was Ibsens Freund und Landsmann J. Paulsen sich aufgezeichnet hat: „Wenn Ibsen an einer neuen Dichtung arbeitete, war tiefste Stille und Abgeschlossenheit seine unerläſsliche Forderung. Im Augenblick der Empfängnis konnte ein Windhauch, eine Kleinigkeit ihn stören. Er sonderte sich am liebsten von allem und allen ab, wollte in geistigem Sinne in ein Kloster gehen. Wie die Seidenraupe an ihrem Cocon, spann er einsam und unaufhörlich an seiner Idee, verfolgte sie bis in ihre kleinsten Nuancen und knüpfte den Faden schweigend von einem Tage bis zum anderen. Sich aus seiner Phantasiewelt loszureißen, um eine der gewöhnlichsten Alltagspflichten zu erfüllen, bereitete ihm eine wahre Pein. Ein Geschäftsbrief, der nothwendigerweise beantwortet werden muſste, ein Besuch, den er abzustatten gezwungen war, konnte dann auf seine Stimmung wie ein Steinwurf wirken, der brutal ein Loch in sein feines, spitzenleichtes Gedankengewebe riſs."

Eine ausgezeichnete Schilderung seines Münchener Lebens und der Art und Weise, wie seine Persönlichkeit auf die Zeitgenossen wirkte, verdanke ich meinem lieben alten Freunde Michael Georg Conrad, der mir sein Tagebuch zur Verfügung stellt, in dem er seine Ibsen-Eindrücke festgehalten hat. Wenn diese Blätter auch aus den Jahren 1888 und 1891 stammen und also dem Gange unserer Erzählung einigermaßen vorgreifen, so möchte ich sie doch hier citieren, um das Bild von Ibsen in München zu vervollständigen. Conrad schreibt:

„Im October 1888 machte ich folgende Aufzeichnungen. Es war im Café Maximilian. Seit Ibsen in München wohnt (im Hemeter-Haus, Ecke der Canal- und Maximilianstraße), ist er in diesem Café täglich zu sehen, bei jedem Wetter, abends zwischen halb sieben und halb acht Uhr, zu keiner anderen Stunde. Immer am zweiten oder dritten runden Tischchen rechts vom Eingang. Gewöhnlich ganz allein. Ein Seidel dunklen Bieres oder ein Gläschen Cognac mit einer Wasserflasche vor sich. In der Hand ein Zeitungsblatt, auf dem Stuhle daneben noch einen ganzen Stoß Journale aufgeschichtet. Liest er so viel? Ich habe beobachtet, daſs er oft das Blatt nur vorhält und mit seinem ruhigen, scharfen Blicke hinter der goldenen Brille darüber hinaus liest. Die Menschen, die vor ihm ein- und ausgehen, Studenten, Officiere, Bürger, Weltfahrer allerlei Geschlechtes aus aller Herren Länder, sind ihm eine lebendige Chronika, eine kinematographierte Nachrichtensammlung, ein wandelnder Culturbörsenbericht, für ihn sicher wichtiger und interessanter als alle Leitartikel des bedruckten Holzpapiers. Ist er ja in Leselaune, überfliegt er die großen theoretischen Sachen und breiten Erörterungen und widmet seine Aufmerksamkeit den kleinen Notizen vom positiven Tagesverlaufe.

Sehr oft sitzt er auch da wie ein steinerner Gast, unbeweglich, den Blick nach innen gekehrt, die Lippen eingekniffen, die linke Hand auf dem Schenkel, die rechte leicht auf der Marmorplatte ruhend, die Finger als hielten sie die Feder — wie in schweren Gedanken am Werktisch, in absorbierender Denkarbeit, im Bannkreis einer neuen Schöpfung. Sein

skizzenhaft, gewissermaßen nur die Untermalung. Da sagt er ohne Rücksicht auf die Gebote der praktischen Bühne alles, was er sagen will, und hält sich auch nicht dabei auf, wie er es gerade sagt. Die stärkste Veränderung erfährt das Stück bei der zweiten Umgestaltung. Da entsteht aus der rudis indigestaque moles der ersten Aufzeichnung das festgegliederte scenische Gebilde. Da erhält auch der Dialog schon im großen und ganzen seine endgiltige knappe Fassung. Die dritte Redaction ist eigentlich nur Reinschrift in noch strafferer und präciserer Form.



Ibsen an seinem Arbeitstisch. (Nach einem Gemälde von Frithjof Smith.)

mächtiges Haupt gewinnt dann einen fesselnden sculpturalen Zauber in großen Linien von hoher männlicher Schönheit. So, wie ihn etwa sein Landsmann Frithjof Smith, jetzt Professor in Weimar, gemalt hat *

Ohne ein Wort zu sprechen, bezahlt er die Kellnerin, erhebt sich ruhig, nimmt Schirm (er hat stets einen Schirm!), Cylinderhut, Handschuhe und geht still zur Thür hinaus mit kurzen, leisen Schritten. Immer derselbe, in der gleichen Haltung und Bewegung, und immer wie ein Stück unbewusster erhabener Natur im Culturfutteral, in seiner sorgfältigen dunklen Gewandung ohne eine Spur von Pose oder gewollter Auffälligkeit. Das Tempo seiner Rede ist wie das seines Ganges: gemessen, feierlich, aber so wie etwa ein Mozart'sches Andante.

Also, es war im Café Maximilian zu München. Als ich daselbst Henrik Ibsen zum drittenmal gesehen hatte, fasste ich mir ein Herz, seine Einsamkeit am runden Marmortischchen zu stören. Ich gieng hin und stellte mich ihm vor. Er gab mir die feine, weiche Hand — und als das Formelle weggeredet war, lud er mich ein, mich zu ihm zu setzen. Er sprach in einem leisen, milden Tone, wobei sein sonst unbeweglich scheinendes Antlitz einen ungemein warm beredten und gewinnenden Ausdruck bekam. Ich habe ihn seitdem nie anders sprechen hören. Zunächst fragte er mich, was ich arbeite, wie es mit der „Gesellschaft“ stehe und was meine Kameraden in München und Berlin machen. Es war damals die Zeit erster heftiger Gährung in unserer vaterländischen Literatur und Kunst — die Jüngsten kündigten sich stürmisch an, die Moderne war im Anmarsch. Ibsen ist ein Plauderer, nicht im französischen Sinne des Causeurs, der mit Effecten arbeitet und in Pointen glänzt, sondern im schlichten deutschen Altvätersinn. Er beherrscht das Deutsche nahezu vollkommen, ohne jede störende fremde Färbung in der Aussprache. Er hat die Elemente schon daheim in seiner norwegischen Volksschule gelernt, wo das Deutsche ein obligater Unterrichtsgegenstand ist. Außerdem war seine Mutter eine Deutsche, seine Groß- und Urgroßmutter waren Deutsche, dann kam eine Schottin, aber die hatte wieder eine Deutsche zur Mutter gehabt. Ibsen spricht mit ungemeinem Behagen von seiner Abstammung und legt verehrungsvoll der Mutterschaft höchste Bedeutung bei. Mit schalkhafter Bosheit sagte er mir einmal: „Meine Herkunft verläuft sich natürlich, wie die der Hoch- und Höchstgeborenen, bis in graue Zeiten. Björnson hat sogar herausgebracht, dass wir beide, er und ich, von Königen abstammen, authentischen nordischen Königen, ja, ja — Björnson ist sogar nicht wenig stolz darauf; ich vermuthe, er weiß alle seine Ahnen mit Namen zu nennen und die Jahreszahlen dazu, auswendig, wie am Schnürchen.“

Ibsens einziger Sprössling, der seine öffentliche Laufbahn in der Diplomatie begonnen hat, beschloss seine Schulzeit in Deutschland; Gymnasium und Universität hat er in München absolviert. Auch Frau Ibsen liest und spricht deutsch. Man sieht sie selten. Sie lebt sehr zurückgezogen und verschmäht alles Salon-Gesellschaftliche wie alles eitle Welttreiben. Sie

* Prof. Frithjof Smith schreibt dem Verfasser dieses Buches bezüglich des Bildes: „Das Original befindet sich in der Ehrensammlung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar. Das Bild wurde in München im Jahre 1890 gemalt. Der Schreibtisch ist der nämliche, an welchem der Dichter immer arbeitete, und ist so dargestellt, wie er in seiner Wohnung in der Maximilianstraße gestanden hat. Das Zimmer ist überhaupt genau nach der Natur aufgenommen. Was nun meinen Verkehr und unsere Gespräche während der Sitzungen anbelangt, ist es schon zu lange her, als dass ich mich an alles erinnern könnte; auch sind wir beide keine sehr gesprächigen Naturen. Und was mir doch noch an Einzelheiten vorschwebt, ist so intimen Charakters, dass ich es nicht bei seinen Lebzeiten veröffentlichen möchte. Ich möchte bei dieser Gelegenheit noch einer interessanten Beobachtung erwähnen, die ein norwegischer Maler, der Ibsen porträtierte, dem Grafen Prozor gegenüber machte: „Man muss Ibsens Gesicht sehr gut studieren, um seinen Charakter richtig zu erfassen. Er hat gewöhnlich ein Auge weit offen, das andere halb geschlossen; das offene Auge hat einen bald spöttischen, bald wohlwollenden Ausdruck, aber es ist immer wach und beweglich. Wenn sich nun das andere Auge öffnet, so ist es starr und stechend, wie das Auge eines Raubvogels und sein Blick dringt einem bis in die Seele. Dann verwandelt sich die ganze Physiognomie in wahrhaft beängstigender Weise.“

kleidet sich nicht einmal so sorgfältig und elegant wie ihr Mann. Ihr Wesen ist dunkel, rassig, energisch. Im Zweikampf würde sie nicht leicht den kürzeren ziehen. Ich bin überzeugt, Herr Ibsen als kluger Mann wird ihr auch nie Veranlassung geben, dass sie ihn auf den Kampfplatz citieren könnte. Ich beobachtete das Paar einmal auf einem Spaziergange: sie hielten immer Distanz von wenigstens zehn Schritt, der Mann mit Cylinder und Schirm immer voraus. Bei seinem ersten Aufenthalte in München, vor mehr als zwanzig Jahren, soll Ibsen übrigens mit Vorliebe einen grauen weichen Filzhut mit riesiger Krämpe (sogenannten Calabreser) und helle Beinkleider getragen haben. Er nahm damals offenbar die Welt noch von der leichteren und lichteren Seite.

Einmal kam ich wieder zur Ibsen-Stunde ins Café Maximilian. Diesmal mit meinen langjährigen Freunden und Collegen Baron und Baronin v. Suttner. Richtig kam der Norweger bis auf die Minute pünktlich und setzte sich an seinen gewohnten Platz, ganz unauffällig, wie mit einer gewissen eingespielten Heimlichkeit. Plötzlich saß er da, ganz einfach, als wäre er nie von diesem Platze gewichen.

Frau Bertha v. Suttner erblickte ihn zum erstenmal.

„Du, der dort mit der weißen Löwenmähne?“ stieß sie mich an.

„Den kennst du nicht? Ibsen! Henrik Ibsen!“

„Ach, du —!“

„Soll ich dich mit ihm bekannt machen?“

„Ist das leicht?“

„Aber ganz leicht, liebe Freundin. Warten wir nur, bis er zu dem zweiten Blatte greift. Thut er das schnell, so ist ihm eine Abwechslung willkommen. Ich stelle dich ihm sofort vor. Die Gelegenheit ist einzig. Also bitte — jetzt!“

Nachdem ich die Herrschaften vorgestellt, zog ich mich zurück und ließ die beiden in ungestörter lebhafter Unterhaltung. Ich bin leider nicht Journalist genug, um trotzdem Wort für Wort mittheilen zu können, was sie zusammen gesprochen.

Wahrheitsliebende Journalisten — so unglaublich es klingt, es soll immer noch einige unter den guten Europäern geben, aber sie haben so wenig Renommee, dass man ihre Existenz für fabelhaft hält — haben mit Ibsen überhaupt einen schweren Stand. Es ist nichts aus ihm herauszubringen, was sich in der großen Sensationspresse verwerten ließe. Von sich und seinem Schaffen und seiner Stellung zu den Tagesfragen in Kunst und Cultur spricht er fast niemals aus eigenem Antriebe. Es ist ein Hektoliter Hofbräu-Bock gegen eine Flasche Selterswasser zu wetten, dass Ibsen niemals einem Reporter oder Interviewer ins Ohr geflüstert oder sonstwie zu verstehen gegeben hat: Ich schaffe Ewigkeitswerke — ich bin der verheißene Dichtermessias — alles Licht und Heil kommt vom Norden — ich und meine Schule — ich und meine Anhänger — unsere neuen Gleise — hängen Sie gefälligst das alles und noch einiges dazu an die große Zeitungsglocke! Nein, für solchen publicistischen Reclame-Ulk ist Ibsen niemals zu haben gewesen.

Da fiel neulich das Wort „Ibsen-Mode“. Ich begreife nicht, wie es verständigen Deutschen in den Sinn kommen mag, von einer Ibsen-Mode zu reden. Ibsen ist fünfzig Jahre alt geworden, und die deutsche Presse hat kaum mehr als nur flüchtig Notiz von ihm genommen, geschweige bis dahin sich zu einer eindringenden Analyse seiner Werke aufgeschwungen. Seine dichterischen Leistungen wurden mit Schlagworten abgethan. Ibsen ist sechzig Jahre alt geworden, hat ein bedeutendes Werk neben das andere gestellt und ist heute — 1888 — der verhältnismäßig am wenigsten gespielte Dramatiker von europäischem Rufe. In der Hauptstadt des Deutschen Reiches wurde bis heute ein einziges seiner Stücke versuchsweise aufgeführt — bei verschlossenen Thüren. Die Meininger haben, wenn's hoch

kommt, zwei Stücke von ihm in ihrem Repertoire. Münchens Hoftheater, das sich immer noch vor allen Hoftheatern durch kühne Initiative auszeichnet, kennt nur drei Ibsen-Stücke, die hochpreisliche Wiener Burg gar keine. Ibsen-Mode! Etwa weil in der letzten Zeit einige Waghälse vom „grünen Deutschland“ mit ein paar Feuilletons und Broschüren über den norwegischen Dichterdenker hervorgetreten sind?

Ich besprach diesen Zustand einmal mit Ibsen. „Ja,“ erwiderte er in seiner feinen leisen Weise, „es ist schon viel, dass sich die Übersetzer nach mir umschauen, nachdem ich dreißig Jahre lang Arbeit für sie besorgt habe. Ich habe es nicht anders erwartet. Ich bin ganz zufrieden. Die Gaben des Herbstes kann man nicht im Frühling haben. Da ist die Zeit zum Säen.“



Ibsens Wohnung in München. (Hemeter-Haus.)

Auf Emil Zolas Veranlassung hat die dramatische Versuchsanstalt Théâtre libre in Paris — die Franzosen sind ja fremder Kunst gegenüber noch zehnmal schwerfälliger als die Deutschen — sich die „Gespenster“ übersetzen lassen, um im Winter 1889 eine Probe damit zu machen. Louis de Hessem hat die Übersetzung besorgt und in einem ergebenen Schreiben an Ibsen um dessen specielle Autorisation gebeten. Es vergiengen Wochen, Monate, Louis de Hessem erhielt keine Antwort. Da wandte er sich an mich, ich möchte den Mittelsmann machen. Ich gieng in das große rothe Backsteinhaus an der Ecke der Canal- und Maximilianstraße, zwei Treppen hoch. An der Thür ein viereckiges Stückchen Papier, das in Ibsens eigener Handschrift „Dr. Henrik Ibsen“ zeigte. Ich läute an, ein-, zwei-, dreimal. Jetzt öffnet er selbst, in der Hand die Stahlfeder, in der noch ein frischer Tropfen Tinte hängt. Es war Vormittag, seine Arbeitszeit. Seit Stunden saß er am Werktisch. Ich entschuldigte mich wegen der Störung, dann zur Sache: Louis de Hessem, Zola, Théâtre libre, Autorisation.

Ibsen: „Ach ja. Freilich hab' ich den Brief erhalten. Ich habe noch nicht geantwortet. Das Correspondieren ist schrecklich, es nimmt soviel Zeit. Ich schreibe an einem neuen Stück, ich habe keine Zeit. Was ist da zu machen?“

Inzwischen hatte er mich an der Hand durch zwei, drei Zimmer geführt. Wir ließen uns in seinem Arbeitsraume nieder. Ich erklärte mich zur Vermittlung bereit.

„Das ist schön. Machen Sie alles, wie Sie's fürs Beste halten. Schreiben Sie in meinem Namen nach Paris.“

„Wollen Sie vorher nicht einen Blick in die Übersetzung werfen?“

„Nein, nein!“ wehrte er lebhaft ab. „Jede Übersetzung ist gut und jede ist schlecht. Ich mag nicht in alten Stücken lesen. Also autorisieren Sie; ich bin mit allem einverstanden.“

Die Sache war erledigt. Nun erlaubte ich mir doch einige Fragen nach dem neuen Stücke. Ibsen hatte die Feder weggelegt und dehnte sich behaglich in seinem Lehnstuhl.

„Ja, das ist schwer,“ lächelte er über die Manuscriptblätter weg.

„Es spielt in Norwegen, natürlich —“ warf ich leicht hin.

„Natürlich, ja. Das kenne ich ja am besten. Da bin ich bis auf jeden Punkt sicher. Unsicherheit ist grässlich. Bevor ich ein Wort niederschreibe, muss ich meinen Menschen durch und durch in meiner Gewalt haben, ich muss ihm bis in die letzte Falte der Seele sehen. Ich gehe immer vom Individuum aus; die Scene, das Bühnenbild, das dramatische Ensemble, das alles ergibt sich von selbst und macht mir keine Sorge, sobald ich mich des Individuums in seiner ganzen Menschlichkeit versichert habe. Auch äußerlich muss ich's vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie es steht und geht, wie es sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann lass ich's nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat.“

„Wie ist es dann, wenn Sie Ihre Geschöpfe leibhaft auf der Bühne sehen, Herr Doctor? Was sagen Ihre Phantasiebilder zu den wirklichen Darstellern?“

Er lächelte wieder und zog den Mund ein wenig schief: „Ich geh' ja selten ins Theater. Ich bin zufrieden, wenn das Publicum zufrieden ist. Bitte, das ist Thatsache, aber ziehen Sie keine schlimmen Schlüsse daraus.“

Ich lachte: „Etwa den, dass Sie beim Schaffen ans Publicum dächten und an den Effect —“

„Um Gotteswillen! Dann könnte mein neues Stück ungeschrieben bleiben. Ich vermöchte mir gar nicht vorzustellen, wie sich das Publicum zu meinem Thema verhalten könnte, am allerwenigsten ein nicht norwegisches Publicum.“

„Könnten Sie mir eine Andeutung über den Conflict machen —?“

„Das ist unmöglich mit ein paar Worten zu machen. Es würde ein schiefes Bild geben. Erst wenn alles fertig ist. Ich habe den letzten Act noch nicht.“

„Spielt die Natur herein wie in „Rosmersholm“ oder in der „Wildente“?“ forschte ich gelassen weiter.

„Ja, namentlich das Meer. Ganz eigenthümlich. Die Menschen in Norwegen werden vom Meer ganz intensiv bestimmt. Ich glaube nicht, dass man anderwärts leicht ein Verständnis davon haben wird.“

„Dann nehmen wir's einfach symbolisch oder mystisch, unsere Erklärer werden sich schon zu helfen wissen.“

„Ja, wahrhaftig, die Erklärer. Die machen ihre Sache nicht immer gut. Die symbolisieren gern, weil sie keinen Respect vor der Wirklichkeit haben. Gibt man ihnen dann wirklich ein Symbol in die Hand, dann machen sie eine Trivialität daraus und schimpfen.“

„Haben Sie schon den Titel für Ihr neues Stück, Herr Doctor?“

„Nein, den hab' ich noch nicht, den finde ich erst am Schluſs. Ich hab' ja noch inen Act zu schreiben. Ich hoffe, bis Ende October fertig zu sein; die deutsche Ausgabe soll gleichzeitig mit der norwegischen erscheinen."

So plauderten wir noch eine Weile. Ibsen zeigte nicht die geringste Spur von Ungeduld oder Nervosität. Es schien ihm eine willkommene Arbeitspause zu sein.

„Wissen Sie," sagte ich, „unser vortrefflicher Rudolf Schmidt in Kopenhagen wäre sehr begierig, Ihre Meinung über seine letzte Novelle in der „Gesellschaft" zu hören — „Die Geschwister" —"

„Ja, die werde ich lesen. Schmidt hat mir das Heft geschickt. Hier, sehen Sie." Er griff danach. Es lag auf dem Tische neben Max Kretzers Drama „Der bürgerliche Tod". Er blätterte und bemerkte: „Sie können sich denken, daſs ich nicht alles lesen kann. Alle jungen Skandinaven schicken mir ihre Sachen. Wenn ich in einer neuen Arbeit stecke, lese ich tagsüber überhaupt nichts, nur nachts, denn da schreibe ich nicht."

Ich betrachtete mir seinen Anzug. Über dem Hemde ohne Kragen und ohne Halstuch trug er den zweireihig zugeknöpften schwarzen Gehrock.

Lächelnd klopfte ich ihm auf die Hand: „Aber, theurer Meister, nicht wahr, Sie sitzen nicht immer im Gehrock am Schreibtisch?"

„Gott bewahre. In Hemdärmeln. Nur weil Sie mich überrascht haben, zog ich schnell den Rock an."

Und er schüttelte mir vergnügt die Hand.

Trotz mehrjähriger Bekanntschaft und häufiger Begegnungen und Gespräche auf der Straße und im Café Maximilian bin ich doch selten in seine Wohnung gekommen. Hohe, helle, vornehme Gemächer, an den Wänden feierliche italienische Meisterbilder in guten Copien, dazwischen einige flotte Skizzen skandinavischer Hellmaler. Den prächtigsten Eindruck erhielt ich von den Räumen an Ibsens sechzigstem Geburtstage — er erblickte das Licht der Welt am 20. März 1828 — Sträuße und Kränze und blühende Topfpflanzen überall, auf Tischen und Stühlen die Geschenke ausgebreitet: Kunstwerke, Bücher, bemalte Fächer, Stickereien, Adressen, und die Märzsonne lachte durch die hohen Scheiben, und die Blumen dufteten und glühten, und das sechzigjährige Geburtstagskind strahlte vor Vergnügen über die unerschöpfliche Aufmerksamkeit lieber Menschen. Den ganzen Vormittag wurden die Räume nicht leer von Gratulanten.

„Es ist zuviel! Ich weiß gar nicht —!" rief er einmal ums andere, mit den Händen auf die Fülle von Geschenken weisend. Und Frau Ibsen lief hin und her und machte große Augen. So aufgescheucht zu sein aus seiner goldenen Ruhe! Es war feierlich und drollig zugleich.

Das neue Stück, von dem ich oben gemeldet, bekam den Titel „Die Frau vom Meere".

Zum Geburtstage trage ich noch Ibsens Wort nach:

„Es ist köstlich in München. Es ist so gut hier zu arbeiten. Es ist mir wie eine schöne zweite Heimat. Ich will noch lange hier bleiben."

Im Frühling 1891 fügte ich diesen Aufzeichnungen Folgendes bei:

Ich kam aus dem Hoftheater herüber ins Café Maximilian. Ibsen gieng gerade. Ich begleitete ihn. Man gab an dem Abend „Volksfeind" in neuer Einstudierung.

„Sie haben nicht Lust, sich die Aufführung anzusehen?"

„Nein, wirklich nicht. Ich weiß, es wird gut gespielt."

„Sehr gut sogar," bemerkte ich. „Nur die vielen Striche können einen ärgern, wenn man das Buch genau kennt."



„Ja, sehen Sie, das ist's," erwiderte Ibsen. „Sie kennen das Buch und erwarten gewisse Worte. Bei den andern Zuschauern ist das anders. Die sind zufrieden mit dem, was sie zu hören und sehen bekommen."

„Sie haben also nichts gegen Striche, Herr Doctor?" fragte ich ihn gespannt.

„Nein. Unter der Bedingung, dass bei der Gesammtaufführung die dramatische Wirkung nicht leidet, dass der Hauptsinn stark herauskommt. An einzelnen Worten liegt nicht soviel. Wer sie will, kann sie im Buche aufschlagen. Im Theater bin ich mit der rechten starken Wirkung zufrieden."

„Aber, aber, Herr Doctor!" machte ich.

„Ja, ich weiß schon. Dass der vollständige Text herauskommt, bleibt immer das Ideal. Man muss auch im Theater die Menschen nehmen, wie sie sind. Einmal bricht das Gewissen schon durch. Sie wissen doch, wie mir's mit dem Schlusse der „Nora" gegangen. Das war anfangs den Leuten zu stark. Ich bot selber die Hand zur Milderung.



I. Act.



II. Act.



III. Act.

Frau Marie Ramlo als „Nora".

Ich schrieb einen gelinderen Schluss. Der wurde eine zeitlang gespielt, dann verlangten die Leute selbst den ersten echten Schluss, als sie in die Sache hineingewachsen."

„Sehr richtig, lieber Meister Ibsen. Aber vergessen Sie nicht, dass hier in München Ihre „Nora" gleich im unveränderten Original gespielt wurde und mächtig wirkte. Man discutierte zwar Noras Abgang, aber man war bis ins Innerste gepackt und ertrug ihn — das war schon bei der hiesigen Première 1880."

„Jawohl," fiel mir Ibsen eifrig ins Wort, „weil wir hier in München eine Darstellerin für die Nora haben wie sonst nirgends. Diese Einfachheit und Eindringlichkeit der genialen Frau Marie Ramlo, diese sieghafte Menschlichkeit — was wollen Sie? Da hatte ich mit dem Originaltext freilich gleich gewonnenes Spiel."

„Sie haben recht," sagte ich erfreut. „Ich habe auch andere Künstlerinnen als Nora gesehen, die machten eine Paraderolle daraus, spielten alles auf den theatralischen Effect — es war die reine große Oper ohne Musik. Die Innigkeit und Schlichtheit der Münchener Darstellerin sah ich nirgends erreicht. Heldenweiber, mit den Augen rollende Rachegöttinnen — und Nora!"

„Ja, ich bin entzückt von der Münchener Aufführung. Die Frau Ramlo sollte auf Reisen gehen, damit man auch anderwärts ihre große ehrliche Kunst bewunderte. Sie ist wirklich einzig in ihrer Art. Wer sie einmal gesehen hat, der versteht, was ich mit meiner Nora wollte."

Zum siebzigsten Geburtstage des bayerischen Prinzregenten veranstaltete der Münchener Journalisten- und Schriftstellerverein eine große Feier im Kunstgewerbehause. Das ganze literarische München war da, nur die berühmten Spitzen der älteren Dichterschule fehlten. Ibsen erschien als Ehrengast, mit einem einzigen Ordensstern auf der Brust. Ich hielt die officielle Festrede, dann folgte noch eine Reihe wilder Tafelreden. Die merkwürdigste spendete der Lyriker und Dramatiker Martin Greif, bekannt als origineller Stegreifredner, wenn ihm die Erregung die Zunge gelöst hat, bekannt und — gefürchtet. Sein dramatischer Furor, der sich in seinen Dramen immer so gesittet zu geben weiß, schlägt dann über alle Stränge. Martin Greif, des patriotischen Geistes voll, griff in seiner Tafelimprovisation die ausländischen Dramatiker heftig an und sandte auch zu Ibsen einige scharfe rhetorische Pfeile hinüber.

Ibsen klopfte ans Glas und bat ums Wort. Sensation! Es war bereits gegen den Schluss der Tafel, die Köpfe waren erhitzt, die Ordnung gelockert, der Ausdruck wurde weder auf die goldene noch auf die gemeine parlamentarische Wage gelegt.

Ibsen feierte das gastliche München als Kunststadt, das jeder Kraft, ob einheimisch oder fremd, sein Recht werden lasse. München habe gewiss Nutzen davon, denn sein Ruhm schalle über den Erdball. Warum sich gerade Martin Greif gegen die fremden Dramatiker ereifere, sei schwer begreiflich, da doch anerkanntermaßen Greif in der Hauptsache Lyriker und kein Dramatiker sei. Er selbst aber, Ibsen, fühle sich durch diese Ausfälle nicht getroffen, da er nicht die Empfindung habe, in München ein fremder Dramatiker zu sein. Er werde wenigstens so oft und mit soviel Beifall und Kritik gespielt wie Martin Greif, und er theile neidlos und brüderlich mit diesem seine Lorbeeren —!

Die vielen boshaften Doppelsinnigkeiten erregten ungeheueres Halloh. Schließlich brachte ich's durch eine glückliche Schlussrede dahin, dass Greif und Ibsen sich vor dem versammelten Volke die Hände reichen mussten.

Ich gieng mit Ibsen heim. Er hängte sich in meinen Arm ein, seine Beine waren etwas unsicher geworden. So wanderten wir selbander durch die nächtigen Straßen Münchens der Ibsen'schen Behausung zu. Mit vielen Stehpausen. Ibsen grollte immer noch die reizendsten Bosheiten heraus.

„Was wollte denn eigentlich dieser Martin Greif? Ich verstehe nicht. Was schreibt er denn für Dramen? Die Dramen von Leuten, die längst todt sind, die er niemals gekannt kannt. Kann man über Unbekannte Dramen schreiben? Was gehen dem Martin Greif die Todten an? Er soll sie doch in Ruhe lassen und die Lebendigen dramatisieren soviel er will. Jetzt stört er die todten bayerischen Fürsten in ihrer Grabesruhe. Wenn er mit diesen fertig ist, kommen wohl die hohenzollerischen dran. Es ist wahr, es gibt genug todte Fürsten. Die Geschichte ist groß. Aber das ist heute doch nicht die Aufgabe der Dramatik!"

Und immer wieder stieß er die Frage heraus: „Was gehen dem Martin Greif die todten Könige an?"

Um ihn ein wenig abzulenken, sagte ich: „Aber, lieber Doctor Ibsen, Sie haben doch auch einen Catilina geschrieben!"

„Oho!" rief er prompt. „Erstens war Catilina kein König, sondern ein Anarchist. Zweitens war ich damals noch kein Dramatiker, sondern Apotheker. Catilina war des Apothekers erster dramatischer Versuch. Ist Martin Greif jemals Apotheker gewesen? Also!"

Gegen diese Schlusskette war nichts einzuwenden. Namentlich in so vorgerückter Stunde. Wir sagten uns sehr vergnügt gute Nacht und zugleich guten Morgen.

Das war bis jetzt mein einziger fidelster Nachtbummel mit Doctor Henrik Ibsen, am 70. Geburtstag des Prinzregenten von Bayern."

Im Sommer pflegte Ibsen nach Gossensass am Brenner zu gehen. Dort war er wohlbekannt und sehr beliebt. Meistens wohnte er im sogenannten Wielandhof. Er speiste pünktlich und regelmäßig im Hotel Gröbner. Der Bürgermeister von Gossensass, Herr August Gröbner, schreibt mir: „Ibsen hat hier in Gossensass sehr gerne gelebt und auch viel gearbeitet, wie er seiner Abendgesellschaft oft versicherte (gleichzeitig mit Ibsen waren die Dichter Redwitz und Ludwig Doczy, der Asienforscher Vambery und ein specieller



Ibsens Wohnung in Gossensaß. (Der Wielandhof.)

Freund Ibsens, Niels Ravenkilde, im Orte anwesend). Es ist heute noch alt und jung erinnerlich, wie er wohl stundenlang am Eisack entlang gieng, in das fließende Wasser starrte und für alles weitere abwesend war, was ihm auch im Volke den Beinamen „das Bachmandl" eintrug. Ibsen gieng hier immer in Schwarz, Salonrock mit Cylinder und ein Ordensbändchen im Knopfloch."

Im Jahre 1885 besuchte Ibsen wieder die Heimat, wo er seit dem Jahre 1874 nicht mehr gewesen war. Er hielt sich nur kurze Zeit in Christiania auf und gieng dann nach dem schön gelegenen Molde an der Westküste, wo er mehrere Wochen blieb. Auch diesmal wurde er in der Heimat lebhaft begrüßt, und in einer Rede, die er in Trondheim hielt, sprach er sich über die Eindrücke aus, die er in der Heimat neu gewonnen. „Hier ist viel zu thun," sagte er, „ehe man von uns sagen kann, wir hätten wirkliche Freiheit erreicht. Aber ich fürchte, dass unsere jetzige Demokratie

diese Aufgaben nicht zu lösen vermag. Es muss ein adeliges Element in unser Staatsleben, in unsere Regierung, in unsere Vertretung und unsere Presse hineingeführt werden. Ich denke natürlicherweise nicht an den Adel der Geburt, auch nicht an den des Geldes oder der Einsicht, nicht einmal an den Adel der Begabung. Aber ich denke an den Adel des Charakters, des Willens und der Gesinnung."* In dieser Programmrede sagt uns Ibsen nichts Neues. Er hatte nur für die Willensmenschen, deren Charakter das Wegbewusstsein, deren Gesinnung Wahrheit und Freiheit ist, einen neuen Namen gefunden, der, tastend gesucht, nun plötzlich in starker Prägung uns erscheint. Ibsen will die Menschen zu Adelsmenschen machen, und er glaubt, im Cult der Schönheit, im Sonnendienst die



Ansicht von Molde. Nach einer Photographie.

umwandelnde Kraft gefunden zu haben. In höherem Sinne sind ja auch Wahrheit und Freiheit nur sociale Ausdrucksformen des ästhetischen Schönheitsbegriffes. Wahrheit, Freiheit und Schönheit sind Ausdrucksformen für die Harmonie, und Harmonie des innerlichen Menschen mit seiner Bestimmung durch die Mächte des Weltganges ist ja Ibsens oberstes, ja einziges Lebensprincip. Im „Volksfeind" wurde schon von der Erziehung zu Adelsmenschen gesprochen, und Gregers wollte aus Hjalmar einen Adelsmenschen machen. In „Rosmersholm" ist das Problem des Adelsmenschen der Geist des Stückes. 1886 erschien „Rosmersholm". Es bedeutet mit den „Gespenstern" und der „Wildente" die Höhe von Ibsens modernen Dramen, den zweiten Gipfel in Ibsens Schaffen. Von jetzt an treten Elemente in seine Kunst, die das Verständnis immer mehr erschweren. Immer war Ibsen mystisch veranlagt. Nun brachten die Zeitungen, vielleicht auch Bücher, ihm Kunde von

* Prof. Tegnér sagte 1883 bei seinem Eintritt in die schwedische Akademie: „Adel ist ja in der That nichts anderes als Treue gegen eine höhere Art der Wirklichkeit."

neuen geheimnisvollen Mächten und Kräften. Suggestion und Telepathie machten in der gebildeten Welt Aufsehen, und in Frankreich feierte der Occultismus, eine neue Auflage mittelalterlicher Magie und Kabbala, vermischt mit modernen naturwissenschaftlichen Gedanken, eine Renaissance. Man hat viel von Ibsens Occultismus in den Dramen seiner letzten Periode, die mit „Rosmersholm“ beginnt, gesprochen. Aber sein Occultismus ist eigentlich ebensowenig magisch-kabbalistisch, als seine Vererbungstheorie und seine Krankheitsgeschichten naturwissenschaftlich sind. Die Suggestionslehre gab ihm nur eine neue ideale Größe, und er verwendete sie mehr ethisch als occultistisch. In „Rosmersholm“ beginnen diese neuen Beziehungen, die räthselhaften Einwirkungen eines Menschen auf den anderen, ihre Rolle zu spielen. Es ist begreiflich, dass die Suggestion als eine Macht, die den Willen aufhebt oder knechtet, für Ibsen, der das Willensproblem nie aus dem Auge ließ, das größte Interesse haben muſste. Das Willensproblem an und für sich blieb natürlich dadurch für ihn unverändert. Und wenn auch neue Schlagworte die alten Schlagworte vom Beruf und vom Wollen-müssen abgelöst haben — Ibsens Lebensphilosophie blieb dieselbe. Das werden wir auch in „Rosmersholm“ sehen.

Von oben her, vom Gebirge kommt Rebekka West ins Haus des Pastors Johannes Rosmer. Eine unbändige Leidenschaft — zum erstenmal spielt Sinnenliebe im Drama Ibsens mit — erfasst sie zu Johannes. Rosmers Frau Beate steht ihr im Weg. Rebekka treibt die Arme in den freigewählten Tod, indem sie ihr mit berechnenden, versteckten Worten darstellt, dass ihre Kinderlosigkeit ein Fluch sei, ein verfehlter Beruf, dass Rosmer sie nicht mehr liebe, sondern sie, Rebekka, verlange, ja sich mit ihr in Liebe vereinigt habe. Beate opfert sich, um dem geliebten Manne nicht im Weg zu stehen, und wirft sich in den Mühlbach. Aber die Schuld Rebekkas steht fortan zwischen ihr und Rosmer. Und schließlich sühnen sie beide ihre Liebe im Tod. Brandes bemerkt sehr richtig, dass Rosmer beginnt, wo Stockmann schließt. Rosmers Beruf ist es, das wahre Volksurtheil im Lande zu begründen, alle Menschen zu Adelsmenschen zu machen, indem er ihren Geist frei macht und ihren Willen läutert. Wie ein befreiender Gast will er von einem Herde zum anderen gehen, ganz so, wie Gregers Werle dies thun wollte. Natürlich kann und will Rosmer nichts anderes, als die Menschen, ihr inneres, bestes Selbst, zur Läuterung wecken. Nur durch eigene Kraft kann der Mensch sich erheben, das heißt sich adeln. Von außen her vermag dies keine Macht. Auch diese Lehre Ibsens: dass alles in freier Wahl, unter eigener Verantwortung geschehen müsse, dass jeder im eigenen Namen kommen müsse, ist uns nicht fremd. Schon Maximos hat sie gelehrt. Ohne Compromiss will Rosmer seinen Weg gehen. Aber dieser Weg zur Freiheit führt nur im klaren Sonnenschein. Und der Sonnenschein ist die unentbehrliche Freude, ist die Kraft der Schönheit, die das Wunder der Wandlung vollbringen soll. Und Freude und Schönheit sind nichts anderes als Glück, und das Glück ist das stille, sichere Bewusstsein der Schuldlosigkeit. Wer aber ist schuldlos? Wer nie gegen seine innere Bestimmung und sein Schicksal gefrevelt hat. Der Wahre und Freie, der ist schuldlos. Aber Rosmer, der den Willen hätte, in diesem hohen, reinen Sinne der ideale Christ zu sein, vermag seinen Weg nicht zu gehen. Er ist zu schwach, zu weiblich, er ist im Dunkel aufgewachsen, und sein Blut ist kraftlos. Er schleppt die Leiche der Vergangenheit auf seinem Rücken mit sich, er ist der letzte Spross der alten Familie Rosmer, und die Tradition drückt ihn zu Boden. Das alte Christenthum hat seine letzten Ausläufer in dem idealen Christen Rosmer gefunden, den der Dichter nicht umsonst Johannes genannt hat. Der nach ihm kommen wird, wird stärker sein als er, und wird seinen Weg gehen können. Die Lebensanschauung Rosmers adelt, aber sie tödtet das Glück. Das ist eine Paraphrase des Brand'schen „Wer Gott schaut, stirbt“. Unser Geschlecht ist nicht reif für das dritte Reich, wo die Adelsmenschen wohnen werden.

Aber nicht Rosmer ist der eigentliche Held des Stückes, die Trägerin der Handlung ist Rebekka West. Rosmer hatte einen schwachen Willen, und Rebekkas Wille ist unter ein Gesetz gezwungen worden, das nicht für sie galt. Die Sinnenlust — wir wissen ja, wie ganz anders Ibsen die Liebe versteht — macht sie zur Sünderin und zur Verbrecherin. Und die Erkenntnis läutert sie bis zu jener entsagenden Liebe, die sich von den Sinnen frei macht. Wie Hjördis mit Sigurd, will auch sie schließlich mit Rosmer nur im geistigen Bunde leben. Sie ist eine merkwürdige Erscheinung, diese Rebekka! Etwas Dämonisches steckt in ihr, etwas Nixenhaftes, Geheimnisvolles, Unergründliches. Und diese Teufelinne, die mit Beate auf dem Bootskiel ringt und sie dann schließlich hinunter stößt, hat einen Einschlag des edlen Weibes, das nur für andere lebt. Die zwei Seelen kämpfen in ihrer Brust, und die edle siegt. Die Läuterung findet statt im Opfer der Beichte vor dem Geliebten, in dem freiwilligen Bekenntnis ihrer Schuld. Es gibt kein Leben, kein Glück auf dem Untergrund der Lüge. Zu dieser Erkenntnis ringt sich Rebekka durch und findet darin die Erlösung.

Die mittelalterlichen Meister liebten es, auf ihren Gemälden, die irgendeine Historie oder eine Legende darstellten, sich selbst in eine Ecke in irgendeiner bescheidenen Verkleidung anzubringen. Das thut auch Ibsen. Aus Ibsens Stücken taucht da und dort hinter einer nur lose vorgenommenen Maske der Kopf des Dichters auf. In „Rosmersholm“ heißt die Maske Ulrich Brendel. Brendel war der Lehrer Rosmers. Seine Lehre ist es also, die das Stück beherrscht. Als zerlumpter Bankerottierer seiner Ideale tritt er auf, eine rührende Gestalt trotz ihrer gallbitteren Selbstverspottung. Wie Ibsen, steht Ulrich Brendel „stets im Ernste, wo er steht“. Er will ins Leben eingreifen mit kräftiger Hand, hervortreten, auftreten, aber wie für den Skalden Jatgeyr, sind auch für ihn die ungeschriebenen Werke die wertvollsten. Eine Caricatur Jatgeyrs wie eine Selbstcaricatur Ibsens ist Ulrich Brendel. Und wie auch sein Geschick sich gestaltet, wenn auch seine Werke im Verhältnis zu dem, was er dachte und wollte, was ungeschrieben in ihm blieb, nur Plunder sind, Rosmer sagt ihm nach: „Auf alle Fälle hat er den Muth gehabt, das Leben nach seinem eigenen Kopfe zu leben. Mich dünkt, das ist doch auch nichts Geringes.“ Und nachdem Brendel Gregers Werles traurige Erfahrung gemacht hat, daſs die Welt noch blind und taub ist für seine Lehre, geht er den Berg hinab. Er, der es immer liebte, in Einsamkeit zu schwelgen, hat nun Sehnsucht nach der großen Einsamkeit, Heimweh nach dem großen Nichts. So mag auch Ibsen gefühlt haben, daſs nun sein Weg abwärts gehe. Aber Brendel spielt nicht nur als Bekenntnisträger und Selbstcaricatur im Stück eine Rolle, er ist auch für dessen Ökonomie besonders wichtig. Er wirft wie mit einer Blendlaterne ein scharfes Licht auf die Zustände der Heimat, die im Drama geschildert werden. Denn hier, wie überall, vergiſst Ibsen nicht seines richterlichen Amtes. Gerade sein letzter Aufenthalt in Norwegen hatte ihm wieder einmal gezeigt, was krank und faul daheim war, und das heimische Parteileben nimmt in „Rosmersholm“ einen großen Raum ein. Es spielt tief eingreifend in die Seelenhandlung mit. Denn Rosmers Abfall von der Schar der „Gutgesinnten“, der Kampf, den er um seiner Überzeugung willen besteht und in dem er, der Willensschwache und Lebensuntüchtige — die Leiche der Vergangenheit, das Todte drückt ihn zu Boden — unterliegt, bilden den äußeren Rahmen des Stückes. Die Parteien werden in zwei Hauptvertretern geschildert: in dem Führer der Alten, dem Rector Kroll, und im Führer der Jungen und Radicalen, dem Redacteur Mortensgard. Der eine ist des anderen wert. Der Alte ist beschränkt, kurzsichtig, verknöchert in seinen Anschauungen, rückständig mit seinen verstaubten und mottigen Wahrheiten, ein Zelot und Eiferer im Dienste von Ideen und Idealen, die für moderne Menschen ihren Courswert längst verloren haben. Peter Mortensgard ist ein Journalist. Das sagt bei Ibsen alles. Er ist daheim der Mann der Gegenwart und der Herr der Zukunft.

Brendel erklärt seine Kraft und Allmacht: „Peter Mortensgard will nie mehr als er kann. Peter Mortensgard ist capabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Und siehst du — das ist ja das große Geheimnis des Handelns und des Siegens. Das ist die Summe aller Weltweisheit." Unverstanden steht Rosmer zwischen den Alten und den Jungen. Er, Brendels Schüler, ist beiden fremd und feindlich, hat mit beiden nichts gemein. Und im Kampf der Parteien um seinen Willen geht er moralisch zugrunde. Das ist die Tragik der Ironie von „Rosmersholm".* An der Beschränktheit der Krolls, an der „Lebensweisheit" der Mortensgards muss Ibsen-Brendels Lehre scheitern....

Abwechselnd gieng Ibsen nun im Sommer nach Tirol oder nach dem Norden. Den Sommer 1886 verbrachte er in Saeby auf Jütland. Und die tiefen Eindrücke, die er an der dänischen Küste, wie früher in Molde an der norwegischen, vom Meer seiner Gewalt und Schönheit empfangen hatte, beeinflussen sein nächstes Drama „Die Frau vom Meer". Dieses Stück ist ebenso wie „Rosmersholm" zum Theil aus Eindrücken entstanden, die der Dichter bei seinem Aufenthalte in Molde in sich aufnahm. Als landschaftlicher Hintergrund des Stückes schwebte ihm die Gegend bei Veblungsnes im innersten Winkel des Romsdalsfjords vor. Mit Recht rühmt Grosse die landschaftliche Schönheit, die über das Stück ausgebreitet ist. Während seines Aufenthaltes auf Jütland arbeitete Ibsen an dem gedanklichen Aufbau des Dramas. Darüber erzählt Jäger (im letzten Bande seiner großen nordischen Literaturgeschichte): „Ich habe einmal das Glück gehabt, mit Ibsen mehrere Tage hindurch zusammen zu sein, während er im Zuge war, „Die Frau vom Meere" vorzubereiten. Er schrieb keine Zeile, glaube ich; er gieng nur herum und construierte und dachte über sein Thema nach. Ihn zu fragen, was er im Sinne habe, wäre thöricht gewesen. Ich glaube kaum, dass er eine derartige Frage gnädig aufgenommen hätte. Aber aus vielem konnte ich schließen, dass sein Gedankenkreis mit dem Meere zusammenhänge. Immer wieder kam er in seinen Gesprächen aufs Meer zurück. Immer fand man ihn des Morgens, wenn er seinen Vormittagsspaziergang machte, am Strande stehen, ins Meer hinunterblickend. Er konnte so oft halbe Stunden lang unbeweglich stehen. Wenn wir uns dann später beim Mittagstische trafen, fieng er plötzlich und unmotiviert an davon zu reden, was er dort unten auf dem Grunde des Wassers gesehen. Er sprach von dem wunderlichen Leben auf dem Meeresgrunde, von den Krabben, den „Kreuzkobolden" und ihren Mitkrebsen, die ihren schutzlosen Hinterkörper in die leeren Häuser der Wellhornschnecke stecken. Und das ganze Leben dort unten, pflegte er zu sagen, sei doch nur eine wunderliche Variation des Lebens hier oben auf der Erde unter den Menschen. Er gieng damals in dieser Vorstellung so völlig auf, dass er unwillkürlich immer davon sprach, bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit." In München gieng dann Ibsen an die Niederschrift des Dramas. Der Keim seines neuen Stückes, der lag allerdings viele Jahre zurück. „Die Frau vom Meer" ist das letzte Glied einer Gedankenkette, die mit „Nora" ihren Anfang nahm. „Nora", die „Gespenster" und „Die Frau vom Meer" hängen innig zusammen. Eine Idee beherrscht diese Trilogie der Ehe. Auf die Frage Nora folgt als Illustrationsfactum Frau Alvings Geschick und als Antwort: „Die Frau vom Meere".

Ellidas Ehe ist der Typus der Kaufehe. Dr. Wangel, ein Witwer mit zwei Kindern kaufte sich die Tochter des Leuchtthurmwächters, das heißt, der Wohlstand, den der Werber dem Mädchen bot, verlockte sie, die Werbung anzunehmen. Aber diese Ehe war nur eine Scheinehe, ein unwürdiges, lügenhaftes Verhältnis, denn alle Bedingungen zum heiligen

* Bergen war die erste Stadt, wo „Rosmersholm" zur Aufführung kam (17. Januar 1887). Augsburg folgte am 6. April, das Berliner Residenztheater (mit Emanuel Reicher als Rosmer) am 5. Mai desselben Jahres. Aber bei diesem Stück wie bei vielen andern Werken Ibsens, war es das Schiller-Theater, das in Berlin das meiste für die Kenntnis Ibsens und für das Eindringen dieser Kenntnis in das Volk gethan hat.



Veblungsnes im Romsdalsfjord.

Bunde, die Ibsen verlangt, fehlten. Und für diese Bedingungen findet nun Ibsen in der „Frau vom Meere“ ein kurzes, prägnantes Schlagwort: Die freie Wahl unter eigener Verantwortung, das ist die Bürgschaft für die rechte Ehe. Symbolisch gab dieser freien Wahl unter eigener Verantwortung Agnes Fahrt mit Brand über den sturmdurchwühlten



Frau Hennings als Ellida („Die Frau vom Meere“).
Nach einer Zeichnung von E. Krause.

Fjord den stärksten Ausdruck. Ellida gab ihre Freiheit auf und gieng in die Gefangenschaft, in den Käfig. Sie hat für ihren Mann so wenig Verständnis, wie er für sie. Es ist kein Leben des Missverstehens. — äußerlich war ja die Ehe sehr friedlich — sondern, was schlimmer ist, des Nichtverstehens. Die Aussprache und das Sichanvertrauen — die gesteigertste Form dafür ist die Beichte — sind für das wahre Leben, für das Leben in Wahrheit unerläßlich. Menschen, die sich nicht aussprechen, die sich nicht anvertrauen können, sind wie Menschen, deren Poren mit Firnis zugedeckt sind. Sie müssen krank

werden und sterben. Der Firnis aber heißt bei Ibsen Lüge, Heuchelei, Convention. Vom freien Meere kam Ellida ins Binnenland, aus der Sturmflut in das Brackwasser des Fjords. Und Ibsen begieng nun das Wagnis, der Freiheit, die Ellida verlassen, eine körperliche Gestalt zu geben. Er symbolisierte die Freiheit im Meer, und das Meer in dem geheimnisvollen Fremden, dem Meermann, der spukhaft durch das Stück wandelt. Dieser Fremde ist der echte gespenstische Seefahrer, wie die Sage ihn gern bei Völkern, die mit dem Meere in Verbindung stehen, bildet. Er ist ein Bruder des fliegenden Holländers und heimisch auf dem Gespensterschiffe. Sogar das Mordmotiv, das alle diese Sagengestalten belastet, ist ihm nicht erspart. Ob der Meermann ein wirklicher Mensch ist, ob ein bloßer Spuk, das ist die schwebende Räthselfrage des Stückes. Jedenfalls ist er ein Symbol, und nur als solches zu nehmen. Mit dem Meermann hat sich Ellida in der Jugend verlobt. Sie hat nichts mehr von ihm gehört, und nun kommt er und besteht auf seinem Rechte und will seine Braut mit sich nehmen. Ellidas Sehnen nach Freiheit hat Gestalt angenommen. Das Meer, das freie Meer ruft die Gefangene zu sich. Und das Stück behandelt nun den Kampf Wangels und des Fremden um Ellidas Seele und Körper. Wie Nora empfindet Ellida den schimpflichen Zustand ihrer unfreien Ehe, und wie Nora will sie gehen, dem Unbekannten entgegen. Aber das Wunderbare, das Nora vergebens erwartet hat, hier tritt es ein. Wangel gibt seine Frau frei, er stellt sie auf eigene Füße und sagt: „Nun wähle, wie und wen du willst." Und damit ist der Zauber gebrochen, und aufathmend und befreit sinkt Ellida in die Arme Wangels. Nun wählt sie ihren Gatten in Freiheit und unter eigener Verantwortung. Nun beginnt für beide erst die wahre Ehe. Ich verstehe nicht, wie man „Die Frau vom Meer" unklar und verworren nennen kann. Die Deutung steht in nicht misszuverstehender Weise im Stücke selbst. In der vorletzten Scene sagt Wangel zu seiner Frau: „Du denkst und empfindest in Bildern und in sichtbaren Vorstellungen. Dein Sehnen und Verlangen nach dem Meere — dein Hinneigen zu ihm — jenem fremden Manne — das ist der Ausdruck für einen erwachenden und wachsenden Freiheitsdrang in dir gewesen. Nichts anderes." Worauf Ellida antwortet: „Du bist ein guter Arzt für mich gewesen. Du fandest das rechte Mittel, und du hast gewagt, es zu gebrauchen, das einzige, das mir helfen konnte." „Die Frau vom Meer" gibt sich wie ein modernes Drama, aber das Sagenelement, das mystisch-symbolisch mitspielt, gibt ihm erst seinen tiefen menschlichen Sinn.

Es zeugt für Ibsens Optimismus und Idealismus, dass er die Trilogie der Ehe mit einem hellen freudigen Accorde schließt. Man hat „Nora" ein Programm der Frauenfrage genannt. Dann liegt auch für die Frauenfrage die Lösung in der „Frau vom Meer". Wenn das Weib ihren Beruf unter eigener Verantwortung in voller Freiheit wird wählen können, dann wird sie erst imstande sein, eine Persönlichkeit zu bedeuten, dann wird sie eine wahre Gattin und Mutter werden. Das hingebende, durch Vertrauen und im Vertrauen starke, zu allen Opfern freudig bereite Weib, dessen Freiwilligkeit aber durch keine Fessel gebunden ist, das war und blieb für Ibsen die ideale Frau.

Wir sehen, wie unablässig Ibsen einen Gedanken verfolgt, wie er ein und dasselbe Frauenproblem in Selma („Bund der Jugend"), Dina („Stützen der Gesellschaft"), Nora, Frau Alving, Ellida von allen Seiten beleuchtet. Und der Keim der Figur liegt noch weiter zurück im „Peer Gynt". Jäger hat darauf hingewiesen, wie die Scene, da Peer Gynt Anitra den Hof macht, die Keimscene für die Selma-Episode ist. Peer Gynt spricht:

> Ich allein bin Autokrat
> Hier in meinem Liebesstaat,
> Du hast auf dein Selbst verzichtet
> All dein Sinnen, das ist mein,
> Ich besitze dich allein.

Trennten wir uns, gieng es toll
Mit dem Leben — heißt für dich,
All dein Dasein, jeder Zoll,
Ohne Wille, ja und nein
Füllt das Denken nur an mich.

Darum ist es auch das Beste,
Wenn du ohne Seele bleibst
Und mit deinem leeren Reste
Deinen engen Kreis beschreibst.
Seele führt zu Selbstverachtung
Und zu klaren Sinn's Umnachtung.

Den Kampf des Weibes um ihre Seele, den Kampf gegen den Mann, der, wie der Kalif seines Selbst, das Weib als Sache betrachtet, beendet Ellidas freier Entschluss. Dass dieser einzige gute Ausgang der Gesellschaftsdramen Ibsens, dieses einzige Stück mit einem fröhlichen Ende gerade ein Märchenstück ist, ein Spiel, in das sich die Sage mengt, ist bezeichnend. Auf völlig realem Boden enden die Stücke bei Ibsen immer traurig, wenn sich auch immer über dem Ende der Regenbogen der Verheißung spannt.

In der Technik ist „Die Frau vom Meer" vielfach bemerkenswert. Besonders durch das schöne Beispiel eines Vorganges, den Ibsen in seinen späteren Dramen besonders gern anzuwenden liebt. Ich möchte diesen Vorgang die Spiegelhandlung nennen. Eine Situation, eine Scene, eine ganze Episode spiegelt etwas wieder, was zeitlich außerhalb der Haupthandlung liegt. Damit erreicht der Dichter eine außerordentliche Wirkung. Ich erinnere an den Augenblick in den „Gespenstern", da Frau Alving im Nebenzimmer ihren Sohn mit Regina scherzen hört. Genau so sprach ihr Mann damals mit dem Kammermädchen. „Das Paar aus dem Blumenzimmer geht um." Und wie hier ein Stück Vergangenheit sich in der Gegenwart, so spiegelt sich in der „Frau vom Meer" in der Gegenwart ein Stück Zukunft. Wangels Tochter Bolette verkauft sich an den Oberlehrer Arnholm genau so wie Ellida sich an Wangel verkauft hat. Und der kranke Künstler Lyngstrand spielt für Bolette die Rolle des Meermannes. Diese Technik Ibsens, die Gegenwart als Spiegel für Vergangenes und Zukünftiges zu benützen, erinnert mich an einen Besuch, den ich vor Jahren in Paris Edmont de Goncourt kurz vor seinem Tode machte. Er zeigte mir, wie er dies immer that, die schönsten Stücke seiner Sammlung, und als ich fragte, welches Stück ihm am liebsten sei, wies er auf ein kleines Metallplättchen, japanische Arbeit. Das Plättchen stellt eine Wasserfläche vor, und im Wasser steht der Fuß eines Kranichs. Aber der ganze Kranich, der Himmel und die Ufer spiegeln sich im Wasser. Solche Arbeit sind Ibsens Dramen. In einem kleinen Wassertümpel, den er uns zeigt, spiegelt sich die Welt, Vergangenheit und Zukunft.*

Dr. Wangel hat zwei Töchter, Bolette und Hilde. Die zwei Mädchengestalten waren bestimmt, sich zu Keimfiguren zwei neuer Dramen zu entwickeln. Hilde werden wir im „Baumeister Solness" wieder begegnen, und Bolette ist wie eine Vorstudie zu „Hedda Gabler". So wie sie sich mit dem Oberlehrer Arnholm vermählt, um sich zu versorgen so heiratet General Gablers Tochter den Gelehrten Jörg Tesman, einen potenzierten Oberlehrer. Auch der Grundcharakter Heddas, der launische Egoismus ist in Bolette nicht zu verkennen. Gab also Ibsens letztes Drama ihm Anstoß und Anregung zu einem neuen

* Das Stück, das am 28. November 1888 im Buchhandel erschien, wurde am 12. Februar 1889 am Christiania-Theater zum erstenmale gegeben. Die erste deutsche Bühne, die eine Aufführung wagte, war das Hoftheater in Weimar, wo die Première am gleichen Tage stattfand. Das Berliner königliche Schauspielhaus folgte schon am 5. März mit der Aufführung, der Ibsen selbst beiwohnte.

Werke — wir kennen ja diese Art des Schaffens bei Ibsen — so stand ihm beim Ausbau des neuen Stückes eines seiner ältesten Stücke vor der Seele. Ich habe schon bei der Besprechung der „Nordischen Heerfahrt“ auf die Verwandtschaft dieser großzügigen Historie mit dem modernen Schauspiele „Hedda Gabler“ hingewiesen. In des Dichters Heimat nannte die Kritik die Hedda eine Hjördis im Corset. Die Ähnlichkeit der beiden ist unverkennbar. Aber ich sehe auch in der ganzen Technik das Jugenddrama in diesem Werke der Überreife auftauchen. Lövborg entspricht Sigurd, Tesman entspricht Gunar, und Thea Elvsted steht Dagny so nahe wie Hjördis der Hedda. Lövborg steht zwischen Hedda und Thea genau so wie Sigurd zwischen Hjördis und Dagny. Ibsen hat selbst einmal energisch in Abrede gestellt, dass die „Hedda Gabler“ eine Problemdichtung sei; er habe bloß einen Einzelfall darstellen wollen, und die Seltsamkeit dieses Einzelfalles werde erklärt durch die Umstände, in denen sich die Heldin befindet. Über einen in dieser Hinsicht bemerkenswerten Ausspruch Ibsens zur Charakteristik Heddas schreibt mir der Münchener Schauspieler und Regisseur Herr W. Schneider: „Ibsen besuchte fast alle Proben zur ersten Aufführung von „Hedda Gabler“*. Mein verstorbener Freund Heinrich Keppler führte die Regie. Bei einer Stelle, deren Sinn und Zweck ihm nicht ganz klar geworden, fragte Keppler den Dichter: „Was will denn die Canaille (Hedda) eigentlich?“ worauf Ibsen in seiner leisen ruhigen Weise erwiderte: „Das ist gar keine Canaille. Die Frau ist im sechsten Monat schwanger, und ich habe nur schildern wollen, zu welchen Extravaganzen dieser Zustand eine lebhafte, leicht erregte Frau fortreißen kann.“ Dieser Gedanke, das Weib nicht in normalem Zustande, sondern in ihrem ganzen Wesen gesteigert, zu gewissen pathologischen Zeiten ihres Weibdaseins zu zeigen, war Ibsen nicht neu. Auch Hedwig in der „Wildente“ befindet sich in krankhafter Erregung. Die Anspielungen auf das Erwachen der Pubertät in ihr sind aber nicht minder discret wie die Anspielungen in „Hedda Gabler“ auf den „interessanten“ Zustand der Heldin.

Das eigentliche Thema des Stückes aber ist das in Ibsens Ehedramen immer wiederkehrende Motiv der unwahren Ehe. Die Ehe Heddas mit Tesman war eine Kaufehe; das verwöhnte junge Mädchen hat geheiratet, um ein großes Haus zu führen, Reitpferd und Lakai zu haben, in die Welt zu kommen. Eine Dame von Welt, der Typus der heutigen Gesellschaftsdame ist Hedda durchaus. Wie Ibsen über die Welt und die Gesellschaft denkt, wissen wir, und es ist also begreiflich, dass die Gestalt, in der er die mondäne Gesellschaft verkörperte, nicht sehr sympathisch wurde. Convenienz und Compromiss, Angst vor dem Gerede, Feigheit, den eigenen Weg zu gehen, bestimmen Heddas Leben. Um Freiheit und Unfreiheit, um den richtigen und den falschen Weg handelt es sich auch in diesem Stücke wie in allen andern Dramen Ibsens. Hedda beneidet alle Menschen, die Macht über sich selbst und Macht über andere haben. Im Augenblick, wo sie zur Erkenntnis kommt, dass sie factisch unfrei ist, abhängig von Assessor Bracks Wunsch und Willen, ist das Leben ihr unerträglich, und sie geht hin und erschießt sich. Sie ist zu schwach für ihre Sünde, wie Rosmer zu schwach für seine Tugend war. Sie ist eine Halbnatur, und deswegen hasst sie der Dichter. Sie ist gehässig gezeichnet in ihrer Bosheit, in ihrem Neide, in ihrer Lüsternheit. Feig, neidisch, boshaft, lüstern, schwach im Entschluss, krank im Willen, nur erpicht auf ein Leben im Genuss und im großen Stil, zweideutig in halben Tönen schillernd, berechnend ohne ein Ziel, das Leben vergeudend in sinnlosem Feuerwerk, so stellt Ibsen den Typus der modernen Frau dar.

* Das Münchener Residenztheater war die erste deutsche Bühne, die „Hedda Gabler“ aufführte (mit Frau Conrad-Ramlo in der Titelrolle am 31. Januar 1891). Auf den deutschen Bühnen setzte sich das Stück sehr schwer durch. In Wien veranstaltete die damals von mir geleitete „Wage“ als Vorfeier zu Ibsens 70. Geburtstag, am 18. März 1898, eine Freivorstellung im Carl-Theater für ihre Abonnenten, bei welcher (mit der ausgezeichneten Ibsen-Darstellerin Frau Helene Riechers als Hedda) das Stück den Wienern zum erstenmal vorgespielt wurde. Der Verfasser.

Ein Einzelfall, sagt er entschuldigend, noch dazu in krankhaftem Zustande. Aber der Einzelfall und der Zustand dienen ihm eben nur dazu, in einer übertriebenen Individualität auf das Typische hinzuweisen. Der Hass gegen die bestehende Gesellschaft zeitigt hier wie in der „Wildente“ — in diesen beiden Dramen spricht der Gegenwartspessimismus des Dichters am eindringlichsten — die Ironie. Wenn Hedda eine ihrer kleinen niederträchtigen Bosheiten begeht, zum Beispiel so thut, als hielte sie Tante Juliens neuen Hut für den Hut des Dienstmädchens, so entschuldigt sie sich nachher damit, dass sie nicht anders konnte, dass sie so handeln musste. Auch ihr Wille ist also ein Wollen-müssen. Ironisch wird vom Lebensberuf gesprochen, und Hedda und Brack berathen, was das Leben ihr für eine Aufgabe zu bieten habe. Ironisch, tieftragisch ironisch zeigt der Dichter den bestimmenden Einfluss des Weibes auf den Mann, und durch das ganze Stück zieht sich die Parodie auf das Schönheitsverlangen, auf die Lebensfreude, deren umwandelnde Kraft auf die Menschen der Dichter zu verherrlichen nie müde wird. Weinlaub im Haar trug Julian auf seinem dionysischen Zuge, und dieses Symbol der Lebensfreude taucht nun in „Hedda Gabler“ wieder auf. Hedda träumt davon, dass Lövborg mit Weinlaub im Haar beim Bacchanale sitzen wird. Aber die Orgie, in der Lövborgs Leben schmählich auslischt, ist erlogene Freude, wie Julians schönheitstrunkene Gesellschaft verworfen und lügnerisch war. In Schönheit leben und in Schönheit sterben — das ist Ibsens Weisheit letzter Schluss. Die Kraft der Freude ist die umwandelnde Kraft des Lebens. Und diese Weisheit und diese Kraft wird hier im Satirspiel carikiert. Aber mit der Caricatur, mit der Ironie und der Parodie dessen, was für den Dichter das Erhabenste und Heiligste ist, erreicht er erschütternden Effect. Einmal hieß es bei ihm: die beste Liebe ist der Hass, und nun fand er die Formel: der beste Hass ist die Ironie.

Der pedantische Jörg Tesman und der geniale Lövborg stehen im Concurrenzkampf. Dieser Kampf ist durchaus symbolisch. Tesman hat ein Buch geschrieben über die Brabanter Hausindustrie im Mittelalter und will auf Grund dieses Werkes die Professur, die Stellung im Leben erringen. Lövborg schreibt ein Buch über die Culturmächte der Zukunft, und dieses Werk voll der kühnsten Gedanken wird von Hedda verbrannt. Tesman ist eben der echte Mann von heute, der nach rückwärts blickt, ins Mittelalter, der sich freiwillig mit todtem Zeug belädt und auf Grund von längst Vergangenem in der Gegenwart Fuß fassen will. Die Culturmächte der Zukunft, mit denen Lövborg, der Mann von morgen, sich beschäftigt, das sind die Mächte des dritten Reiches. Aber der Mann, der dieses dritte Reich, wenn auch nur vorahnend, geschaut, stirbt in der ekelsten Gosse, und sein Werk geht in Flammen auf. Symbolisch ist die Scene, wo Hedda das Manuscript, das geistige Kind Lövborgs und Thea Elvsteds, verbrennt. Ludwig Hevesi hat geistvoll auf ein Vorbild dieser Scene hingewiesen: „In der griechischen Sage ist Meleagros, dem Besieger der Atalante, vom Orakel verkündet worden, dass er so lange leben werde, bis ein gewisses Holzscheit nicht verbrannt sei. Dieses Scheit hatte Althäa einst aus dem Feuer gezogen als es kaum leicht angesengt war und damit Meleagros das Leben gegeben. Als sie wider ihn ergrimmt, wirft sie es ins Feuer, sie verbrennt Meleagros symbolisch und virtuell. Swineburne, der moderne Äschylos, hat diese Scene mit erschütternder Macht gestaltet in seiner Tragödie „Atalante in Kalydon“. Ibsen aber hat sie in modernes Leben umgesetzt.“ Und wirklich ist das Buch identisch mit Lövborgs Leben, denn es ist der Inhalt, die große Wahrheit, die That seines Lebens. Die That ist alles. Sie ist der Sinn und der Zweck des Lebens. Aus „Brand“ leuchtet diese Weisheit auf, in „Wenn wir Todten erwachen“ wird sie ihre letzte Verklärung finden. In allen Dramen aber, die dazwischen liegen, handelt es sich um die That, die wahre That zur rechten Zeit, vom Schicksal gewollt, von der inneren Stimme befohlen, mit freiem Willen unter eigener

Verantwortung ausgeführt. Die einzige That, die Hedda begeht, die frei ist und die geschehen muss, söhnt uns mit ihr aus. Das ist ihr Selbstmord.

Haben wir in Hedda den Typus der Furia und der Hjördis, den Typus der Sonne wiedergefunden, erschien uns Thea als der Typus Aurelias, der Dagny, des

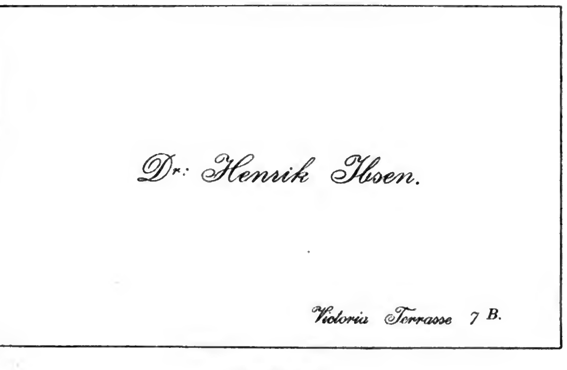


Ibsen im Jahre 1888.
(Holzschnitt nach einer Photographie von Hanfstängl in München.)

Mondes, so fehlt in dem neuen Drama auch nicht die rührende Gestalt jener Frau, die für Ibsen die typische Tante ist. Wir kennen die Reihe dieser Dulderinnen. Ihnen schließt sich nun Tante Julie an.

In der Technik zeigt Ibsen die spielende Virtuosität, mit der er den Dialog beherrscht und zwischen den Worten den Unterstrom der Gefühle und Gedanken mit allen Verästelungen, Verkreuzungen und Gefällen durchschimmern lässt. Die Symbolik der Sprache, der

Worte erreicht den höchsten Grad und auch dies ist ein Grund, warum die Ibsen'schen Stücke seiner späteren Zeit auf der Bühne so schwer verständlich sind. Der Dichter setzt bei seinem Zuhörer eine ungeheuere Aufmerksamkeit voraus, der kein Untersinn, Nebensinn und Doppelsinn der Worte entgehen darf. Längst hat Ibsen darauf verzichtet, die äußerlichen Vorgänge, in deren scenischer Gestaltung er schon in jungen Jahren ein Meister war, auf die Bühne zu bringen. Wie im classischen Drama der Franzosen, geschieht alles hinter der Scene. Auf der Bühne sitzen zwei Menschen im Gespräch auf einem Sofa oder durch den Tisch getrennt, und in ihrem Gespräch spielt sich das Drama der Vergangenheit und der aus ihr fließenden Gegenwart ab. Die Spiegeltechnik beherrscht nun Ibsens ganze Dramaturgie. Die Bühne ist ihm nur ein Spiegel, in dem sich Außenstehendes reflectiert. Seine Technik wird zu einer Technik der Reflexion im Doppelsinn, den dieses Wort nun für uns hat. Und ist schon diese Technik für unsere Bühne ungewohnt, so ist es die Art nicht minder, womit Ibsen manches in einer perspectivischen Verkürzung zeigt, die uns befremdet. Ein Beispiel: Der arme Lövborg hat sich erschossen. Tesman ist außer sich, Thea Elvsted ist verzweifelt. Der Gedanke, dass das Werk des Freundes verloren ist, überwiegt noch den Schmerz über seinen schrecklichen Tod. Aber Thea hat die Notizen Lövborgs in ihrer Tasche, und gleich setzen sich die beiden zusammen, um mit Hilfe dieser Aufzeichnungen das Werk zu reconstruieren. Die Unwahrscheinlichkeit der Scene verstimmt. Es ist unwahrscheinlich, dass Thea die Notizen in der Kleidertasche herumschleppt, dass sie und Tesman sich im Salon Heddas niederlassen, um, die Köpfe im Lichtkreis derselben Lampe, das Werk zu beginnen. Dieses Bild, wie die beiden sich zu gemeinsamer Arbeit finden, ist ein Zukunftsbild, und der Dichter projiciert es in die Gegenwart. Auch das erinnert, wie die Selbstporträts in der Ecke, an mittelalterliche Gemälde, wo vorne sich etwas abspielt, indes man hinten in starker Verkürzung schon die Folge dieses Ereignisses sieht. Dadurch bekommt der ganze Vorgang bei Ibsen den Anschein von etwas Unrealem. Wir sehen, wie seine älteste Technik, die auf realem Unterbau eine ideale Bekrönung setzte, sich bei ihm in Symbolik umsetzt.



Ibsens Visitkarte.

Elftes Capitel.

Ibsen hatte während seines langen Aufenthaltes in Rom, in Dresden, in München niemals eine eigene Einrichtung besessen. Er mietete sich immer in möblierte Wohnungen ein. Der erste Hausrath, den er sich anschaffte, waren die Bilder, die er einmal aus Rom mitbrachte. Mit diesen zog er nun überall herum. Nach seinem 60. Geburtstage, den er in München verlebte, hatte es den Anschein, als wolle er sich für immer in München festsetzen: er richtete seine Wohnung mit eigenen Möbeln ein. Ein alter Jugendfreund, der ihn damals besuchte, erzählte, es sei ganz merkwürdig gewesen, wie Herr und Frau Ibsen nach schier dreißigjähriger Ehe Einkäufe machten, Möbel anschafften, als ob sie ein jungvermähltes Paar wären, dessen erste Sorge es ist, im eigenen Heim zu hausen. Nicht lange aber blieb Ibsen mehr in München. Im Sommer 1891 ließ er die Möbel einpacken und fuhr nach Norden. Er wollte, so sagte er, die Mitternachtssonne sehen, von der alle Touristen schwärmten, und die er, der geborene Norweger, noch nicht gesehen hatte. Die Reise gieng über Christiania und Trondtheim zum Nordcap. Auf der Rückfahrt machte er abermals in Christiania halt, wollte erst ganz kurze Zeit bleiben, aber aus den Tagen wurden Wochen, aus den Wochen Monate, und schließlich bezog er eine schöne große Wohnung (Victoria-Terrasse 7b) und — ließ die Möbel aus München nachkommen. Nun war es klar, dass er in der Heimat bleiben wolle. Er blieb, und wenn er auch anfangs Reisepläne besonders für die Sommermonate hatte, so hat er doch seit Herbst 1891 Norwegen nicht mehr verlassen. Er führt in Christiania dasselbe pünktlich geregelte Leben wie in München, Dresden oder Rom. Er geht zur bestimmten Zeit, immer auf demselben Wege, in sein Kaffeehaus, das heißt hier in den Lesesaal des Grand Hotel, macht immer den gleichen



Ibsens Haus in Christiania. (Seine Wohnung liegt im I. Stock.)

Spaziergang durch die Karl Johannstraße und steht pünktlich zwischen 2 und ½3 Uhr wieder vor dem Grand Hotel, wo er auf seinen Tramwaywagen wartet, der ihn bis vor sein



Ibsen an seinem Fenster im „Grand Hotel". (Nach einer Zeichnung von Gustav Laerun.)


Ibsen auf der Straße. (Nach einer Feder-zeichnung von Gustav Laerum.)

Haus bringt. Kleidung, Haltung, Gangtempo bleiben gleich alle Jahre hindurch. Seine Wohnung ist durchaus nicht eigenartig. Aus einem hellen großen Vorzimmer kommt man in den Salon, und aus dem Salon in das Speisezimmer, lauter gut bürgerlich eingerichtete Räume, die in gar nichts verrathen, daß ein Besonderer sie bewohnt, es sei denn durch die Bilder an den Wänden, die nun endlich nach langen Irrfahrten hier Ruhe gefunden haben. An das Speisezimmer stößt Ibsens Arbeitszimmer, wo seine liebsten Bilder hängen, darunter das Porträt eines bärtigen Mannes, auf das er besonders stolz ist. Große Freude macht ihm auch ein kleiner geschnitzter Holzschrank aus guter deutscher Zeit, der auf dem Schreibtisch steht. Dieser Schreibtisch ist ein Musterbeispiel für die fabelhafte Ordnungsliebe seines Besitzers. Das Papier ist genau so geschichtet, Feder, Bleistift, Pfeife, Papiermesser liegen genau an der nämlichen Stelle wie auf Ibsens Schreibtisch in München. Nur etwas ist hinzugekommen: neben dem Tintenfaß stehen auf einer kleinen Tasse ein kleiner holzgeschnittener Bär, wie man sie in der Schweiz massenhaft verkauft, ein schwarzes Teufelchen und zwei oder drei kleine Kaninchen aus Kupfer. Ibsen behauptet, daß er mit ihnen spielen müsse, wenn er schafft.


Ibsen auf der Straße. (Nach einer Amateurphotographie.)



Ibsen auf der Straße. (Nach einer Caricatur.

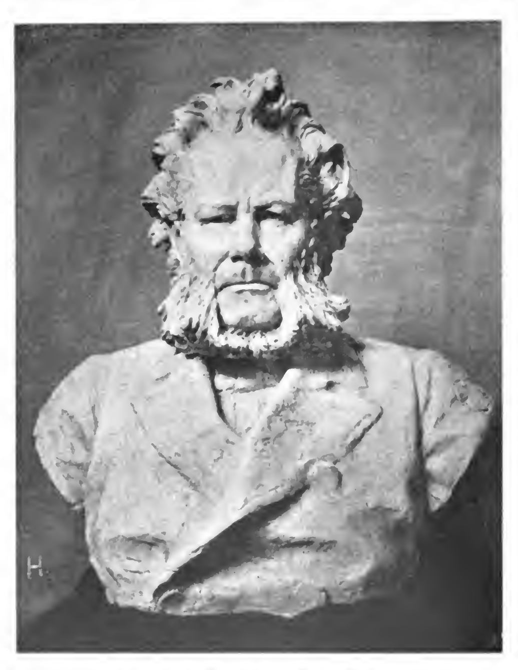


Ibsens Wohnzimmer in Christiania. (Nach einer Photographie.)



Ibsens Arbeitszimmer in Christiania. (Nach einer Photographie.)

In diesem Arbeitszimmer schrieb Ibsen sein neues Drama, dessen ersten Entwurf er im Frühjahr 1892 skizziert hatte. Das Stück erschien am 12. December 1892. Es war der „Baumeister Solneß", seit den „Kronprätendenten" das erste Stück Ibsens, das wieder auf heimischem Boden entstanden. Das Drama, mit dem „Baumeister Solneß" in seinem Werdeproceß zusammenhängt — wir wissen ja, wie ein Stück bei Ibsen das andere gebärt —



Die Ibsen-Büste von Prof. Edmund Hellmer (Wien 1891).

ist „Die Frau vom Meere". Nicht nur, daß die treibende Kraft im „Baumeister Solneß" das kleine Fräulein Hilde ist, die Tochter des Dr. Wangel, die wir in der „Frau vom Meere" kennen gelernt haben, auch die Handlung ist eine Variation über das Problem dieses Märchendramas. Wie der Meermann Ellida seine Wiederkehr verspricht, so will, in der Erzählung Hildes, der Baumeister nach zehn Jahren wiederkommen, „wie ein rechter Unhold", und seine kleine Prinzessin holen. Und da er nicht kommt, so steigt Hilde Wangel herab — sie kommt von oben, aus der Höhe, wie Rebekka West — um sich ihr Königreich zu holen. Man könnte also fast sagen, das Thema der „Frau vom Meere" sei hier umgekehrt.

Aber auch sonst klingen Motive aus dem vorangegangenen Drama herüber. So wenn Hilde sagt, „der Waldvogel will nie hinein in den Käfig" und Solneß erwidert, „lieber jagen in freier Luft". Auch Ellida war so ein Waldvogel im Käfig.

Der dänische Kritiker Valdemar Vedel hat den „Baumeister Solneß" eine Rückschau Ibsens auf sein Leben genannt. Maeterlinck sieht in dem Stücke eine allegorische Auto-



Die Ibsen-Büste von Prof. Edmund Hellmer.

biographie und Maximilian Harden hört daraus eine Beichte des Dichters. In keinem seiner bisherigen Dramen erschien Ibsen so mystisch dunkel, so scheinbar unverständlich in der Phantastik, so weltentrückt in der Sprache der Symbole. Und trotzdem war kein anderes der Stücke, die ihm vorangiengen, so stark in den Symbolen, so tief bedeutend in seinem innersten Wesen, so mächtig eben in dem, was sich der Dichter von der Seele ringt, was aus seinem Herzen heraus tritt. Seltsam berührt uns das Drama auf der Bühne. Bald wachsen die Figuren ins Riesenhafte, sie schreiten einher und reden nicht wie Menschen,

sondern wie Träger von Naturgewalten, wie Urwesen, die nur ein menschlich Kleid flüchtig übergeworfen haben. Dann wieder glauben wir, recht kleine, ganz kleine Menschlein vor einem Riesenhintergrunde agieren zu sehen. Die ganze Welt, das ganze Leben scheint dieser Hintergrund bedeuten zu wollen. In Fernen, die keines Menschen Blick durchmißt, verliert er sich — oben und unten kein Ende. Und darin liegt eben die Schwierigkeit des Verständnisses, der verblüffende Eindruck beim Lesen und mehr noch auf der Bühne: Die Größenverhältnisse der handelnden Menschen, die bald ins Riesenhafte wachsen, bald zusammenschrumpfen ins Kleinliche, verschieben immer wieder die Illusion, in die uns der Dichter versetzt. Wer aber tiefer eindringt in das geheimnisvolle Werk, der sieht darin die wunderbare Weisheit eines Bekenntnisses, der hört nicht nur den Dichter, sondern auch die Vox humana des Menschen, der die Höhen und Tiefen des Schicksals in seinem eigenen Herzen durchmessen. Den Kampf des Alters mit der Jugend, das bedeutet der „Baumeister Solneß". Das Alter vergißt, was es der Jugend versprochen hat; in seinem rücksichtslosen Egoismus will es die Jugend nicht zu Wort kommen lassen. Abermals scheidet der Dichter zwischen Egoismus und Persönlichkeit. Solneß ist gleichsam die zum Egoisten verknöcherte Persönlichkeit. Aber das Alter erkennt auch die Gefahr, die ihm von der Jugend droht. Die Jugend kommt, dröhnt an das Thor, erzwingt sich den Einlaß, beansprucht grausam ihren Platz. In gewaltiger Symbolik behandelt der Dichter abermals sein Lieblingsmotiv, den Kampf zwischen heute und gestern, zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Wieder sind es zwei Frauen, die das Heute und das Gestern, die Nacht und den Tag, die Sonne und den Mond verkörpern: Aline und Hilde. Und zwischen ihnen steht Halvard Solneß. Ein ewiger Kampf um das Dasein tobt zwischen dem Alter und der Jugend; mag auch das Alter die Rechte haben, die Jugend hat mehr als das — sie hat recht. Nur in einem treffen sich Jugend und Alter: im Bau des Luftschlosses, im Ideal. „Das Luftschloß mit einer Grundmauer darunter", das Solneß errichten möchte, das ist so recht ein Symbol der Ibsen'schen Weltanschauung: ein Symbol des Idealismus auf realistischer Grundlage, des Optimismus, der in die Wolken der Zukunft reicht und auf pessimistischer Gegenwartsanschauung steht, der Phantastik, die in realstem Boden wurzelt. Das Luftschloß mit der Grundmauer, das ist nur eine andere bildliche Ausdrucksweise für das Wohnhaus mit dem Thurme. Ja, Jugend und Alter bauen am Luftschloß! Das Alter möchte, die Jugend kann; die Jugend verlangt das Unmögliche und vollbringt es auch. Und an der Unmöglichkeit scheitert das Alter. Das Unmögliche ist aber immer die große That, das Weltbewegende. Es ist das, was uns heraushebt aus den Schranken des Alltages. Auch Julian wollte das Unmögliche. Maeterlinck bewundert „Baumeister Solneß" als eines der ersten unter den modernen Dramen, die uns den Ernst und das tragische Geheimnis des alltäglichen und unbewegten Lebens zeigen. «Le tragique du quotidien» nennt es der belgische Dichter. Im Alltage versinkt das Alter, und so gern es noch einmal siegen und überwinden möchte, es kann nicht, es stürzt und tödtet sich im Falle. Durch dieses Drama des Alters und der Jugend wandelt das schwarze Gespenst der Pflicht. Das Alter fügt sich ihr, die Jugend setzt keck über sie hinweg.

Das ist der Gedankeninhalt des „Baumeister Solneß". Jede Wendung des Stückes spiegelt ihn wieder. Die Episode Solneß-Ragnar Brovik, die wiederum in der Vorgeschichte zwischen Solneß und Knut Brovik ihr Seitenstück hat, illustriert die These ebenso wie die Haupthandlung Solneß-Hilde. Mit Solneß' altem Hause brennt eine Vergangenheit nieder, und eine neue Zeit soll errichtet werden. Aber seinen neuen Bau zu krönen, das auszuführen, was er wollte, dazu ist Solneß zu schwach. Noch einmal will der Baumeister auf die Höhe; wie den jungen Dichter das Hochgebirge, so lockt ihn die Thurmspitze. Solang er jung war, durfte er es wagen. Nun ist er schwindelig geworden

und scheut sich vor dem Klettern. Aber die Jugend verlangt es von ihm als Kraftprobe, als Liebesprobe, und über seine Kräfte hinaus will der Baumeister wachsen, er will noch einmal das Unmögliche versuchen, aber er kann es nicht mehr. Schon ist er auf der Höhe, die Jugend ruft ihm zu, da stürzt er in die Tiefe. „Die Solnesse mögen nur zugrunde gehen", sagte Ibsen einmal, „wenn nur Hilde bleibt und ihre Mission fortsetzt, bis sie dem starken Manne begegnet, der imstande ist, schwindelfrei zu sein." Der Schluss des „Baumeister Solness" klingt wie eine parodistische Paraphrase von Brands Ende: Wer Gott schaut, stirbt. Von der erreichten Höhe stürzt Solness wie Brand herab. Und der Zuruf Hildes, wie dort der Flintenschuss Gerts, führt die Katastrophe herbei. Aber auch sonst spielen die Motive der früheren Dramen reichlich mit. Solness will wie Rosmer das Leben mit Freude adeln, er, der in wilder Angst ausruft, „ich kann ein freudeloses Leben nicht tragen", er erinnert uns an Skule, und gleich diesem plagt ihn die schwarze Elfe, wie Oehlenschläger das schwächliche Gewissen nannte. Der unvollendete Bau des Baumeisters klingt an Julians Kirchenbau in Kappadokien an, den dieser nicht ausführen konnte, weil er den rechten Glauben nicht hatte. Der Schwede Tjugonde Häftat findet, dass der Charakter des Baumeisters direct vom Charakter der Hedda Gabler abstamme. Das Opfermotiv wird schrill und in grausamen Dissonanzen angeschlagen, und Solness geht zugrunde, weil er in Aline den Beruf, den Lebensberuf getödtet hat. Das ist seine Schuld, seine bodenlose, ungeheure Schuld. Alinens Beruf war es, kleine Kinderseelen aufzubauen. Wenn Solness Hilde anblickt, dann ist es ihm, als blickte er gegen Sonnenaufgang. Das ist keine bloße Dialogwendung, das ist, möchte ich sagen, das immer wiederkehrende Sonnenmotiv.



Ibsen-Caricatur von Albert Engström.
(Nach dem Buche: Vänner och Bekanta uppsnappade i förbifarten)

In merkwürdiger, tief einschneidender Weise spielt Suggestion in diesem Stücke mit. Es ist, als ob der Dichter uns glauben machen wollte, dass die Suggestion, die Macht des starken Willens über den Schwächeren, das treibende Princip im Leben sei. Der Baumeister übt diese Macht gegen seine Untergebenen, aber er selbst erliegt ihr, als die Jugend sich ihrer ihm gegenüber bedient. Die Willenskräfte ringen um die Oberhand, wir glauben die Dämone am Werk zu sehen, die in der Menschenbrust hausen und den Willen verkörpern. Wie ein unsichtbarer Hexensabbath schwirren sie in der Luft herum, mit weißen und schwarzen Flügeln. Sie nisten in der Werkstatt des Baumeisters, sie schleichen in seine Wohnräume, sie tanzen um den Thurm seines Baues. Sie führen ihn empor, wie er zum erstenmal in seinem Leben hoch oben auf der Thurmspitze steht und mit Gott dem Herrn Zwiesprache hält. Die mystischen Elemente, die in der Kraft des Wunsches schlummern, der telepathische Zwang, die geheimen nächtlichen Seelenmächte, die „Helfer

und Diener", wie sie Solneß nennt — die Helfer der Verneinung hat bereits Maximus beschworen — haben schon auf Rosmersholm ihren Spuk zu treiben begonnen. Und dieses ganze spukhafte Motiv, dass im bloßen gedanklichen Wunsche die Kraft liegen soll, Menschen, Dinge und Ereignisse zu bestimmen und zu lenken, ist wie eine Parodie auf das Glück der Ibsen'schen Menschen, das darin besteht, das zu erreichen, was man will. So äfft der Teufel die Absichten Gottes. Man könnte dieses seltsame Vorgehen Ibsens, das seinen letzten Dramen ihr eigenthümliches Gesicht gibt, fast ein tragi-parodistisches nennen.

Es ist ein großartiges Schauspiel, zu beobachten, wie technisch vollendet dieses Drama gebaut ist. Wir sehen zuerst, wie Alter und Jugend, in verschiedenen Menschen verkörpert, sich gegenüberstehen. Da ist Solneß, da ist Aline, da ist Knut Brovik, die das Alter verkörpern. Auf der anderen Seite bedeuten Kaja Fosli, Ragnar und vor allem Hilde Wangel die Jugend. Wie stürzen sie alle zum Kampf gegeneinander an! Und dann verengert sich immer mehr der Kreis der Kämpfenden, schließlich sind es nur Solneß und Hilde, die Brust an Brust, Aug in Auge einander gegenüberstehen. Und am Ende kämpft der Baumeister allein den Kampf mit sich selbst aus. In seiner eigenen Brust ringt das Alter mit der Jugend, der Wille mit der Kraft, der Körper mit dem Geist.

Als das Stück erschien, fand es sehr getheilte Aufnahme. Man forschte vor allem nach Schlüsseln. Ein norwegischer Kritiker (Johannes Brochmann) versuchte Solneß mit Björnson, den alten Brovik mit Johann Sverdrup zu identificieren. Ja, ein Referent der «Saturday Review» kam sogar auf den Gedanken, dass Ibsen mit Solneß den alten Gladstone gemeint haben könnte. Die erste Aufführung des Stückes erfolgte merkwürdigerweise, noch ehe es im Buchhandel erschien, nämlich am 7. December 1892 in einer Matinee des Haymarket-Theaters in London. Man darf sich nicht wundern, wenn die englische Kritik dem Stück in lächerlicher Unbehilflichkeit gegenüberstand. Hatte doch Mr. Henry Arthur Jones Ibsen einen „starken, schmutzigen Mann" genannt, und hatte doch Mr. Robert Buchanan anlässlich der „Hedda Gabler" geschrieben: „Was absoluten, sich immer gleich bleibenden Blödsinn, was innerliche Gemeinheit und Gewöhnlichkeit, was vordringliche Trivialität betrifft, kann sich kein Colportageroman mit Hedda Gabler messen." Bald nach London folgte Berlin. Hier wurde den 19. Januar 1893 „Baumeister Solneß" am Lessing-Theater mit Emanuel Reicher in der Titelrolle gegeben. Die Kritik überbot sich, was Unverständnis und Missverständnis betrifft. Das Stück wurde mit Schimpf und Hohn überschüttet, wenn man nicht gar, wie manche Referenten, in dem Stücke nichts als den völligen dichterischen und geistigen Bankerott Ibsens sah. In der Heimat kam „Baumeister Solneß" erst am 8. März 1893 auf dem Christiania-Theater zur Aufführung.

Fast genau auf den Tag zwei Jahre später als „Baumeister Solneß", nämlich am 11. December 1894, erschien ein neues Drama von Ibsen: „Klein Eyolf". Die Brücke, die beide Stücke verbindet, und über die die Gedanken giengen, die dann zu einem neuen Bühnenwerke zusammenschossen, ist leicht zu erkennen. Im „Baumeister Solneß" ist es der Tod der Kinder, der das Ehepaar seelisch trennt, und diesen Tod hat mittelbar Solneß verschuldet. Das Motiv, dass ein Todter zwischen Lebendigen steht, und dass der Tod durch die Handelnden verschuldet worden ist, wurde aber von Ibsen schon früher verwendet. So kann man sagen, dass Rosmersholm, Solneß und Klein Eyolf durch das Hauptmotiv zusammenhängen. Die todte Beate steht zwischen Rosmer und Rebekka, wie der todte kleine Eyolf zwischen Allmers und Rita. Und wenn man näher zusieht, dann mag man auch die Verwandtschaft erkennen zwischen Rosmer und Allmers und zwischen Rita und Rebekka. Wie Rosmer zwischen Rebekka und Beate, wie alle Ibsen'schen Helden zwischen den typischen zwei Frauen, so steht hier Allmers zwischen Rita und Asta. Auch „Klein Eyolf" ist ein

Drama, das uns eine falsche Ehe zeigt. Um ihrer „goldenen Berge" willen hat der Lehrer und Schriftsteller Allmers Rita geheiratet. Und nicht nur das Geld, das von Ibsen verfluchte Geld, spielte bei dieser Eheschließung eine Rolle, sondern auch die Sinnenliebe, die Ibsen immer als Sünde betrachtet hat. Ritas sinnliche Leidenschaft führt sie dazu, auf ihres Gatten Arbeit, womit er der Allgemeinheit nützen möchte, ja sogar auf ihr eigenes Kind Eyolf eifersüchtig zu sein. Den ganzen rücksichtslosen Egoismus der Sinnenliebe hat Ibsen in diesem Falle gezeichnet. Und das Animalische im Verhältnis der beiden Gatten ist es, das Schuld trägt an Eyolfs Verkrüppelung. Denn ob ihrer Liebe vergessen sie, über das Kind zu wachen, und während sie im Genuss die ganze Welt um sich her vergessen, fällt es vom Tisch. So büßt — ganz Ibsenisch — das Kind für die Sünde der Eltern. In der Art und Weise wie dann später der sinnliche Egoismus Ritas mit dem armen kleinen Eyolf die Liebe des Gatten nicht theilen will, und wie sie in ihrer Eifersucht den Wunsch ausspricht, der den Tod des Kindes bedeutet, taucht das Wunschmotiv aus „Baumeister Solneß" wieder auf. Die unsichtbaren Helfer und Diener sind wieder da, die die Wünsche der Menschen erfüllen. Wie aber Ritas unheilvoller Wunsch in Erfüllung geht, welche Gestalt in diesem Drama das Ueberirdische und Unirdische annimmt, das ist von einer Kraft der Unheimlichkeit, die Ibsen weder vorher noch nachher jemals erreichte. Der Dämon, der einst die Gestalt des Meermannes angenommen, heißt hier die Rattenmamsell, die mit ihrem scheußlichen Hunde im Lande herumzieht und Ratten und Kinder lockt, ganz so wie unser Rattenfänger von Hameln. Des Rattenfängers Querpfeife ersetzt ihre Maultrommel. Was Edgar Allan Poe «the imp of the perverse», den Trieb zum Bösen, nannte, das verkörpern bei Ibsen die spukhaften Gestalten des Meermannes und der Rattenmamsell. Die Ratten müssen dem zauberhaften Weiblein folgen, „gerade weil sie nicht wollen". Wie mit einem teuflischen Lachen ist hier das Motiv „wollen heißt wollen müssen" parodiert. „Die Rattenmamsell," so erzählte einmal Ibsen dem Grafen Prozor, „war eine kleine Alte, die in Skien in unser Schulgebäude kam, die Ratten zu vertilgen. Sie trug einen kleinen Hund in einem Sacke, und man erzählte sich, dass Kinder, die ihr folgen wollten, ertrunken seien. Diese Figur passte mir sehr gut, um den kleinen Eyolf verschwinden zu lassen, in dem sich die Bethörung und die Schwäche des Vaters wieder zeigen, aber in verstärkter, gesteigerter Form, wie dies bei Kindern solcher Väter oft vorkommt." Wie übrigens Ibsen über solche Gestalten, die gleichzeitig Symbole

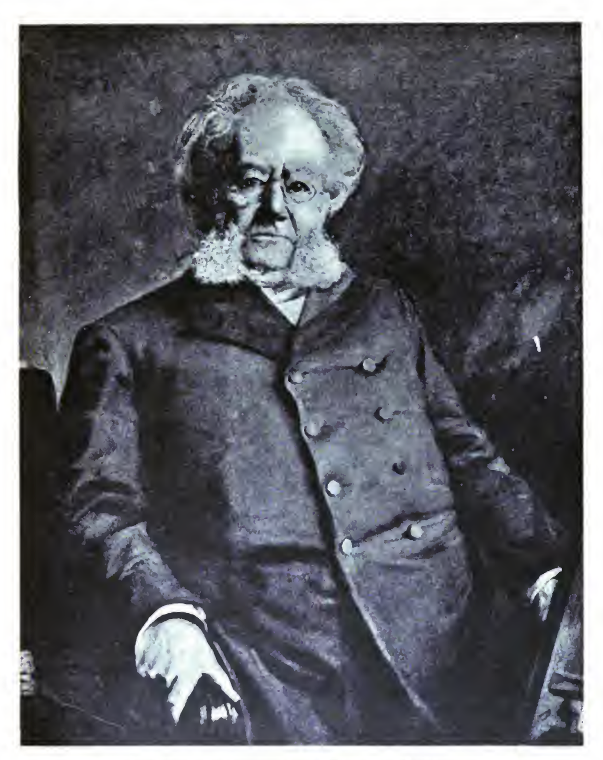


Frau Oda Nielsen als Rita Allmers.
(Erste Aufführung in Kopenhagen am 13. März 1895.)

sind, denkt, das äußerte er ein andermal. „Symbole!“ rief er aus, „aber wir sind ja alle lebendige Symbole! Was irgend im Leben vorkommt, geschieht nach gewissen Gesetzen, die fühlbar werden, wenn man das Leben treu wiedergibt. In diesem Sinne bin ich Symbolist, nicht anders“. Ein solches Gesetz des Lebens ist es, wenn die Rattenmamsell erscheint, um Ritas Wunsch beim Wort zu nehmen. Der kleine Eyolf, der ein Freiluftjunge hätte werden sollen — Ibsen dachte wohl dabei an seinen Freiluftagitator Brand — der Knabe, der davon schwärmte, ein Soldat, das heißt ein Kämpfer zu sein, hatte schon in seiner jungen Brust die Ibsen'sche Sehnsucht ins Hochgebirge. Die lebt auch mächtig in Allmers. Es zieht ihn immer hinauf zu den Gipfeln und großen Fernsichten, wo die aufgehende Sonne über den Bergspitzen leuchtet und man sich den Sternen näher fühlt. Aufwärts! Excelsior! wie Longfellows bergsteigender Knabe es verkündet, das ist die heilige Ibsen'sche Parole. Aber Allmers ist nicht der Mann der großen Stille da oben, der großen Einsamkeit, in die es ihn zieht, in der er aber nicht leben kann, von der er, zu Beginn des Stückes, heruntersteigt in die Niederung. Er ist, wie Asta sagt, nicht der Mann, um allein zu stehen. Es liegt für ihn, wie er selbst gesteht, etwas Grauenvolles darin, allein zu sein. Wir wissen nun aber aus der Betrachtung der Ibsen'schen Werke zur Genüge, was das Alleinstehenkönnen dem Dichter bedeutet. Allmers zweifelt an seinem Berufe wie Skule und er wandelt sich erst, als er sein Buch, das „von der menschlichen Verantwortung“ handelt, opfert, um todte Gedankenarbeit durch lebendige That zu ersetzen. Das Gesetz der Wandlung geht durch das ganze Stück als Leitmotiv. Und die Wandlung bedeutet hier eine Läuterung durch den großen Schmerz, ein Durchdringen zur Lebensaufgabe des wahren Menschen. Wir kennen diese Ibsen'sche Mission. Sie gilt der Veredlung des Geschlechtes, der Heranziehung von Adelsmenschen, die freiwillig ihre Pflicht thun, jene Pflicht, die gleichzeitig ihre Bestimmung und der Ausdruck ihrer Persönlichkeit ist. Wie Rosmer seine Persönlichkeit ausgießen möchte, um mutualistisch die Mitmenschen zu veredeln, wie Stockmann aus kleinen Jungen Menschen in seinem Sinne machen will, so macht Ibsen die völlige Läuterung Allmers und Ritas klar, indem er sie uns als Erzieher zeigt. Sie werden aus den Kindern am Hafen wahre Menschen machen, ihnen die Lehre einprägen, dass Fordern nichts nützt, dass alles aus freien Stücken gegeben werden muss. So werden sie die wahren Wegebauer der Cultur sein und die „Soldatenuniform,“ das Kämpferkleid tragen, von dem Klein Eyolf träumte.

In diesen Dramen der letzten Periode Ibsens, die mit „Solneß“ beginnt und mit „Wenn wir Todten erwachen“ schließt, ist das kaleidoskopartige Verwenden der Motive seiner früheren Dramen besonders auffallend. Auch in „Klein Eyolf“ tauchen diese wohlbekannten Motive in Dialog und Handlung immer wieder auf. Die Todten lassen die Lebenden nicht ruhen, wie in den „Gespenstern“, Allmers lernt erkennen, dass „der Verlust eben der Gewinn ist“ („ewig bleibt uns nur Verlornes“ sagt Brand). Wie in der „Frau vom Meere“ sind die Menschen verwandt mit Himmel und Meer. Wie Solneß will Allmers die alten Hütten am Strande, die Bauten der Vergangenheit, niederbrennen. Ritas „Alles oder nichts“, ist Brands Wahlspruch, und die altruistische Lehre, dass nur getheiltes Glück wahres Glück sei, ist wieder einmal hier neu fugiert. Sogar den Gesang in der Luft, den Rita zu hören meint, kennen wir schon aus „Solneß“, wie auch das Motiv des bohrenden Gewissens aus dem vorhergehenden Drama stammt. Auch dies Stück, das aus Finsternis, Grauen und Irrungen emporwächst, schließt mit einem lichten Zukunftsbilde, das uns verheißen wird. Im Bau ist es technisch eines von Ibsens vollendetsten Werken. Es ist in einer Hinsicht besonders bemerkenswert, indem es den Ausgangspunkt der Handlung nicht in die Vorgeschichte, sondern in den ersten Act verlegt, eine Compositionsweise, die Ibsen seit seinen historischen Dramen nicht mehr angewendet hatte. Die erste Aufführung des

Stückes fand am Deutschen Theater zu Berlin statt, am 13. Januar 1895 (mit Reicher als Allmers und Agnes Sorma als Rita). Drei Tage später erst folgte Christiania. Und rasch schloss sich nun auch das Burgtheater in Wien an, wo die Aufführung am



Henrik Ibsen im Jahre 1895. (Nach dem Gemälde von Eilif Peterssen.)

27. Februar mit Mitterwurzer als Allmers und Adele Sandrock als Rita vielleicht die beste Ibsen-Aufführung bedeutet, die wir in Wien erlebt haben.

Im Mai 1896 schrieb Björnson in einem Aufsatz über norwegische Literatur, der gleichzeitig in Hardens „Zukunft" und im „Tilskueren" erschien: „Es hat uns alle gerührt, den alten Meister nach einem so strengen Arbeitstage und nach so langer Abwesenheit im

Ausland in seinem letzten Stücke, dem Drama vom kleinen Eyolf, die norwegische Flagge hissen zu sehen (letzte Scene). Ganz gegen Ibsens Gewohnheit kommt die Scene unvorbereitet, ein sicheres Zeichen, dass es eine Einschaltung ist. Hier hat er gewiss in starker Gemüthsbewegung die Rolle seines Helden übernommen. Man hat darin ein Zeichen der Versöhnung mit der Gesellschaft sehen wollen. Allein es ist mehr. Wenn wir alt werden, so verlassen uns die Farben; weiß und weißer scheint unser Haupt in die Luft zurückzusinken, die es zuletzt in Atome auflösen soll. Ebenso geht es mit unseren Gefühlen. Die Farben der Gegensätze gleiten mehr und mehr in die Unendlichkeit: sie suchen die Einheit. Ibsen hat nach und nach gelernt, mit dem Ausdruck für ein großes Gefühl zu warten, bis es sich in einem kleinen Bilde spiegeln konnte."

Mit der Heimat hat Ibsen Frieden gemacht, als er wieder die norwegische Flagge hochzog. Und so ein Flaggengruß der Versöhnung war auch Björnsons Artikel. Seit ihrer Schulzeit kreuzten sich Ibsens und Björnsons Wege immer wieder und wieder. Ibsen ist Theaterregisseur und Dramaturg in Bergen. Als er aus diesem Amte scheidet, löst ihn Björnson in der gleichen Stellung ab. Ibsen gründet in Christiania einen nationalen Verein, Björnson ist der Obmann, Ibsen der Vicepräsident. Die ersten Werke Ibsens wurden von Björnson warm und herzlich besprochen, aber das Wesen der beiden jungen Männer war grundverschieden: Ibsen still, verschlossen, energisch und consequent im Verfolgen seines Weges, Björnson laut, beweglich, vielseitig wie kein Zweiter, Kritiker, Dramatiker, Dramaturg, Romancier, politischer Agitator, Journalist und Volksredner in einem. Es dauerte nicht lange und die beiden Dichter entdeckten, dass sie eigentlich Nebenbuhler seien.

Als Asbjörnson und Moe ihre Sammlung norwegischer Volksmärchen herausgaben und damit eine für die junge norwegische Literatur hochbedeutende That vollbrachten, fanden Ibsen und Björnson in diesen Sagen Stoff und Sprache für ihre Kunst. So entstanden Ibsens erste nationale Dramen und Björnsons erste Novellen. In Thorbjörn, dem Helden der Erzählung „Synnöve Solbakken", schilderte Björnson den frischen, kräftigen, phantastischen, rauflustigen Jungen, einen Flucher und Prahler zwar, der aber bereit ist, sich zu bessern und sich auch bessert. Das war der Typus des Norwegers, wie Björnson ihn sah. Und als Gegenstück dazu schuf Ibsen seinen „Peer Gynt", der alle Eigenschaften Thorbjörns wie in ihrer Caricatur besitzt, die haltlose, willensschwache, verlogene Halbnatur, die sich nicht bessern kann. Wie jeder der beiden Dichter den Typus seines Volkes sah und wiedergab, das war kennzeichnend für beide. Björnson ist ein Sanguiniker, ein unbeugsamer Optimist. Auch Ibsen kennen wir als Optimisten, aber sein Optimismus ist sein Glaube an die Zukunft; die Gegenwart, in der breitbeinig und mit offenen Armen Björnson steht, sieht er in den schwärzesten Farben. Björnson ist ein gefühlvoller, oft auch sentimentaler Kraftmensch, der frohe, frische Sinnlichkeit über alles stellt. Ibsen ist ein Asket. „Henrik Ibsen ist ein Richter, streng wie einer der alten Richter Israels: Björnson ist ein Prophet, der verheißende Verkünder einer besseren Zeit", hat Brandes gesagt. Und diese bessere Zeit beginnt für ihn schon morgen, wenn nicht heute, indes sie für Ibsen erst nach einer Sündflut kommen wird, die alle Laster, Sünden und Fehler unserer Zeit wegschwemmen muss. Das Gesetz der Wandlung muss die Menschen erst läutern, ehe sie eingehen in das dritte Reich, für das sie heute noch nicht reif sind. Bei Björnson pflegt sich alles wohlgefällig zu lösen, er liebt die idyllischen, manchmal auch süßlichen Schlüsse („Ein Fallissement" wie der zweite Theil von „Über unsere Kraft" sind Beispiele dafür), Ibsens Stücke schließen mit bitterster Ironie. Für Björnson ist die Einsamkeit die Quelle aller Leiden, für Ibsen ein Born der Stärke. Björnson ist immer ein Gottesstreiter, ein Moralist, ja sogar zuweilen ein Prädicant, Ibsen ist ein hoch über aller

dogmatischen Kleinlichkeit erhabener Ethiker. Nur in einem Punkte sind beide einer gleichen, unerschütterlichen Meinung: im Kampfe gegen die Lüge, in der Liebe zur Wahrheit, die beiden als die nothwendige Grundlage der Gesellschaft erscheint.

Die erste Periode in Björnsons Schaffen ist, wie die erste Periode bei Ibsen, der Beschäftigung mit nationalen Stoffen, der Historie und der Romantik geweiht. Björnson



B. Björnson. (Nach dem Gemälde von Werenskield.)

schrieb seine Bauernnovellen, in denen er den norwegischen Bauer im verklärenden Lichte seiner nationalen Begeisterung, seines menschlichen Optimismus und seines dichterischen Idealismus sah. Diese erste Periode schloss mit dem Jahre 1870. Da war Björnson, der Dichter von „Arne“, „Synnöve Solbakken“, der „Sigurdtrilogie“ und vieler im Volke gesungener Lieder, schon ein berühmter Mann. Aber er war unzufrieden mit sich selbst, er suchte neue Wege, neue Formen. Jahrelang schwieg er. So hatte auch Ibsen nel mezzo

del cammin seines Lebens eine Zeit der Ruhe, der Sammlung, des Schweigens. Björnson stürzte sich mit Feuereifer auf das Studium sociologischer und naturwissenschaftlicher Schriften, las Darwin, Mill und Comte und gewann eine ganz neue Anschauung der Welt. Aber die Erhellung seines Weges kam ihm von Ibsen. Ibsens „Bund der Jugend" wurde Björnsons Wegweiser. Sechs Jahre nach dem Erscheinen dieses Stückes gieng Björnson den als richtig erkannten Weg zum modernen Gesellschaftsdrama. „Ein Fallissement" und „Der Redacteur" sind aus dem „Bund der Jugend" geboren, sind in ihren Hauptmotiven durch dieses Werk, das ja auch die Reihe der Ibsen'schen Zeitdramen eröffnete, angeregt.



Dr. Sigurd Ibsen. (Nach einer Photographie.)

Noch einmal trafen Björnson und Ibsen zusammen: „Die Majorität hat immer recht!" rief Björnson. Ibsen antwortete grimmig im Volksfeind: „Die Minorität hat immer recht!" Björnson war immer der Dichter der Majorität, Ibsen immer der Dichter der Minorität. Eine Zeitlang waren die ehemaligen Schulcollegen Feinde. Dann wurden sie verwandt. Dr. Sigurd Ibsen, des Dichters Sohn, ist mit einer Tochter Björnsons verheiratet.

Seit dem Erscheinen des „Volksfeindes" kam regelmäßig alle zwei Jahre ein neues Stück von Ibsen heraus. Und so erschien denn zwei Jahre nach „Klein Eyolf" „John Gabriel Borkman" (am 15. December 1896). Prof. Litzmann hat darauf hingewiesen, wie die Keime dieses Stückes in den „Gespenstern" zu finden sind. Der junge Ehrhard Borkman ist das gesunde Gegenstück zu Oswald Alving. Er soll seiner Mutter die

Genugthuung bringen für all das Leid, das ihr Gatte über sie gebracht. Dieser Gatte aber, John Gabriel Borkman, der Bankdirector, in dem Litzmann und vor ihm schon Dr. Reich einen ins Gigantische gesteigerten Bernick sehen, verkörpert in seltsamer Mischung die typischen Eigenschaften fast aller Ibsen'schen Helden. Er ist ein Thronforderer wie Jarl Skule (in Ehrhard lebt auch zum Theil Skules Sohn Peter wieder auf), er ist ein Streiter um das dritte Reich wie Julian, und an Julians gewaltigen Ausruf „Mein ist das Reich!" erinnern seine letzten Worte. Dieses dritte Reich will er begründen wie der greise Faust im zweiten Theile. Er will wie dieser — „eröffnen Räume vielen Millionen, nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen", mit Fabriken und Industrien will er die Cultur heraufführen, und um das zu ermöglichen, wollte er des Goldes schlummernde Geister rufen als Helfer und Diener am großen Werk. Aber Borkmans altruistische Großthat scheitert an seinem Egoismus. Er geht zugrunde, weil er die große Todsünde begieng, für die es bei Ibsen keine Vergebung gibt, „die große unverzeihliche Sünde, das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen". Borkman hat Ella Rentheim, die er liebte, nicht geheiratet, sondern aus egoistischen Motiven sie freigegeben und ihre Schwester Gunhilde heimgeführt. So war seine Ehe eine Kaufehe, und er bezahlt den Preis mit seinem Verderben. Er handelte so, weil er so handeln musste, auch er ein Eckstein unter dem Zorn der Nothwendigkeit. Nicht, dass er sich an Depositen der Bank vergriff, ist seine tragische Schuld, wohl aber, dass er in Ella Rentheim das Liebesleben tödtete und damit die Freudigkeit. Und wie alle Ibsen'schen Helden, steht der Mann zwischen zwei Frauen, steht Borkman zwischen den beiden Schwestern. Und wie Beate und Rebekka um Rosmer, so kämpfen Gunhild und Ella um seine Liebe. Aber aus dem Verhältnis zwischen Gunhild und Borkman klingt ein altes Ibsen'sches Motiv an. Wie Nora neben Helmer, steht hier die Frau neben dem Gatten, fremd seinen Gedanken, fremd seinem Fühlen, und die Frau hat das Recht auf Wahrheit, hat das Recht, die Gedanken ihres Mannes zu theilen. Aber gibt es im Leben der Gegenwart eine wahre Ehe?



Emil Poulsen als Gabriel Borkman.
(Erste Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen am 31. Jänner 1897.)

Ibsens Gegenwartspessimismus verneint es. Und da der alte Foldal vom wahren Weibe spricht (die Erinnerung an Helena in „Kaiser und Galiläer" taucht auf), nennt dies Borkman grimmig „Dichtergewäsch". Dieser Foldal, Borkmans einzig übrig gebliebener Freund aus guten Tagen, hat sich in die Lebenslüge eingesponnen und ist glücklich in seinem naiven Glauben. So steht auch dieses Drama mit dem Ideenkreise der „Wildente" in Zusammenhang. An das Bild von der „Wildente" erinnert auch das Gleichnis mit dem zuschanden geschossenen Auerhahn. Das fürchterliche Trauerspiel Borkmans ist, wie dieser selbst sagt, von einer anderen Seite betrachtet, doch nur eine Art Komödie. Der tragikomische Charakter der Ibsen'schen Dramen, den man, wie wir gesehen haben, besser einen tragiparodistischen nennen könnte, tritt auch hier in die Erscheinung. Parodistisch ist es jedenfalls, wie der junge Ehrhard in eigener Wahl, in voller Freiheit handelt, wie er ins

Leben stürmt, um sein Leben zu genießen, um sich, im Ibsen'schen Sinne, auszuleben; die Kraft des Wunsches wird parodiert, wenn Frau Wilton den jungen Menschen telepathisch an sich zieht. Ja, auch die ewige Sonnensehnsucht der Ibsen'schen Helden wird spöttisch gestreift, denn die Vergnügungsreise des jungen Ehrhard und der Madame Wilton geht nach dem Süden. Und ist dieser alte Borkman, der in napoleonischer Imperatorpose jeden Tag die ihn rehabilitierende Berufung zum großen Werke erwartet, der daran glaubt, dass sein erträumtes, drittes Reich von dieser Welt sein könnte, nicht auch eine tragikomische Figur? Immer zog es Borkman in die Höhe. Und vor seinem Tode ersteigt er noch einen Hügel, um eine Fernsicht zu haben. Ihn tödtet die Kälte; Leben spendet die Wärme, die Sonne, die Liebe. Der Egoismus ist kalt; das Leben für andere, das sich opfern für andere bedeutet die Wärme, die Lebensmöglichkeit. Wie so oft bei Ibsen deckt sich auch hier der physische Vorgang mit dem symbolischen. Borkman verträgt die frische Luft nicht, er stirbt wie Brand im Schnee und Eis angesichts des Zukunftslandes, wie Brand angesichts seines Gottes. „Leben heißt arbeiten," das ist Borkmans Programm. „Nur durch seine Gegenwart und durch seine Zukunft kann der Mensch seine Vergangenheit sühnen," und diese Sühne liegt in der Arbeit. Man könnte Borkman die Tragödie des Geldes nennen, des Geldes, das an allem Unheil schuld ist. Dieser Dämon des Bösen bekommt hier fast leibhaftige Gestalt, und seinem Locken widersteht Borkman so wenig wie Ellida dem Meermann. Das Gold ist hier eine Naturgewalt wie dort der Ocean.

Borkman wollte eine große Persönlichkeit werden, aber er wurde bloß ein großer Egoist, und darum überfährt ihn das Leben, wie es den alten Foldal überfährt. Die Jugend, die im Schlitten sitzt und nach Süden zieht, der Sonne entgegen, wirft den alten Vater in den Schnee. So ist hier das Solness-Motiv parodistisch verwertet.

Immer stärker, heftiger und leidenschaftlicher wird im alten Ibsen die Sucht, die Motive seiner früheren Dramen in der Verzerrung zu zeigen, wie das wirkliche Leben sie darbietet. Das ist es, was ich das Tragiparodistische bei Ibsen nenne. Und damit erzielt der Dichter seine erschütterndsten Effecte. Auch wenn man bei Borkman nicht an die Symbole und an all das, was zwischen den Scenen steht, denkt, wenn man das Stück rein als Stück auf sich wirken läßt, kann man sich seines gewaltigen Eindruckes nicht entziehen. Der Kampf der beiden Frauen um Borkman, um seinen Sohn und seine Liebe, und wie dann der Junge aus der Stubenluft des Alters entflieht ins Freie, ins Leben hinaus, und wie schließlich die beiden Schwestern über Borkmans Leiche sich die Hände reichen zur Versöhnung, das ist das menschlich Erschütterndste, was Ibsen geschrieben.

In der Technik ist „John Gabriel Borkman" besonders darin bemerkenswert, dass es die Einheit der Zeit mit dem größten Realismus durchführt. Das heißt, der Vorgang spielt sich im Stück in der nämlichen Zeit ab, wie er sich in der Wirklichkeit abspielen würde. Jeder Act schließt unmittelbar an den früheren an.

Ibsen dachte sich die Handlung des Stückes in der Nähe von Christiania, und wie J. B. Halvorsen berichtet, ist die Landschaft des letzten Actes Gressenaasen bei Christiania. Als das Stück erschien, glaubte man wieder alle möglichen Schlüssel dazu finden zu können. Man erzählte sich, dass Björnson in Borkman eine Anspielung auf sich selbst, auf sein Auftreten in einer bestimmten Angelegenheit erblickt habe* (in der Affaire mit dem Staatsminister Richter). Aber Björnson beeilte sich, diese Nachricht, die durch die ganze europäische Presse gieng, energisch zu dementieren, nachdem schon Ibsen eine Erklärung veröffentlicht hatte, dass es ihm vollständig ferne gelegen sei, in Borkman Björnson zu zeichnen. Die erste Aufführung fand in Deutschland statt, am Frankfurter Stadttheater, am 16. Januar 1897.

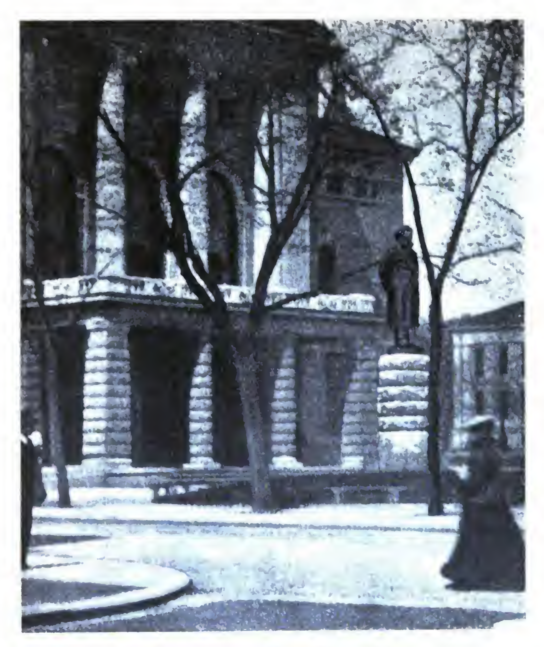
* Hermann Nissen spielte am Deutschen Theater in Berlin den Borkman auch in Björnsons Maske.



Grefsenaasen bei Christiania. (Nach einer Photograhie.)

Am nächsten Tage folgte eine von der Arbeiterschaft Kopenhagens veranstaltete Vorstellung, am 19. Januar die erste Aufführung auf skandinavischem Boden (in Drammen) mit August Lindberg, dem alten Vorkämpfer für Ibsen, in der Titelrolle. Extrazüge brachten die Besucher aus Christiania.

In raschem Laufe eroberte sich Borkman die Theater der ganzen gebildeten Welt.



Das Ibsen-Denkmal vor dem Nationaltheater in Christiania.

Zwölftes Capitel.

Am 20. März 1898 feierte Ibsen seinen 70. Geburtstag, und die Culturmenschheit Europas feierte ihn mit ihm. Die Schriftsteller seiner skandinavischen Heimat einigten sich zu einer Festschrift, die Gerhard Gran redigierte, und in der alle großen Namen des Nordens vereinigt sind. Den Reigen der Glückwünschenden in diesem Buche eröffnet König Oskar. Wenn man in dem dicken Bande blättert, dann sieht man, wie sehr nun die Heimat ihren gewaltigen Sohn lieben und bewundern gelernt hat. Aber aus bibliographischen und statistischen Artikeln dieses Buches erfährt man auch, wie Ibsens Ruhm die Welt erobert hat, wie der Mann von Skien zu einem Culturfactor der Gegenwart geworden ist.

In Deutschland scheint sich Ibsen nun endgiltig auf der Bühne durchgesetzt zu haben. Viel trug dazu das wandernde Ibsen-Theater bei, das Dr. Karl Heine am

18. Februar 1898 gründete. Es gieng aus dem Theater der literarischen Gesellschaft in Leipzig hervor, dessen Mitbegründer und artistischer Leiter Dr. Heine war. Das Ibsen-Theater war eine Wanderbühne, die ganz Deutschland kreuz und quer durchzog und in



HENRIK IBSEN PAA VERDENS TEATRET. Henrik Ibsen auf der Weltbühne. ORIGINAL-TEGNING AF ALFRED SCHMIDT.

(Nach einer Zeichnung von Alfred Schmidt in „Hver 8 Dag" zum 20. März 1898.)

die entlegensten Orte Kunde von Ibsen brachte. Dr. Heine führte „Nora", „Gespenster" (132mal), „Volksfeind", „Wildente", „Rosmersholm" (114mal), „Frau vom Meere" (96mal), „Hedda Gabler", „Borkman", „Wenn wir Todten erwachen" (100mal), im ganzen also neun Stücke von Ibsen in 101 Städten 551mal auf. Die Stützen seines Ensembles

waren Frau Helene Riechers und Herr Arthur Waldemar. Am 1. Mai 1901 löste sich die Gesellschaft auf. Es war eine gut eingespielte Truppe, die unter trefflicher Regie stand. Nun sehen wir auch, wie Ibsen auf den ständigen deutschen Bühnen Boden faßt. In der Theatersaison 1899/1900 wurden 15 Stücke von Ibsen auf deutschen Bühnen 402mal aufgeführt (darunter in Berlin 8 Stücke 82mal). In der Saison 1900/1901 betrug die Aufführungsziffer 353 (darunter Berlin mit 71 Aufführungen). Mit Ausnahme der Jugenddramen („Catilina", „Herrin von Östrot" und „Olaf Liljekrans"), der „Komödie der Liebe", „Peer Gynts" und des Kolossaldramas „Kaiser und Galiläer" stehen heute sämmtliche Stücke Ibsens im Spielplan der deutschen Bühne. Nur von Wien gilt das nicht. In Wien stehen an keiner einzigen Bühne Ibsen-Dramen im Repertoire. Vor zwei Jahren brachte das Gastspiel des Deutschen Theaters „Gespenster", „Hedda Gabler", „Borkman" und „Rosmersholm" vorübergehend nach Wien. Das Burgtheater spielt zuweilen die „Wildente". Das ist alles. Weder das Burgtheater noch das Deutsche Volkstheater, die beide in früheren Jahren mit Ibsen-Stücken große Erfolge hatten, werden heute Ibsen gerecht.

Nach ungewöhnlich langer Pause, erst am 14. December 1899, erschien ein neues Stück von Ibsen: der Epilog „Wenn wir Todten erwachen". Wollte der Dichter das Schlusswort zu seinen Gesellschaftsdramen schreiben, wollte er in einem Werke die Consequenzen aus seinem ganzen dichterischen Denken ziehen, wollte er seiner Weisheit letzten Schluss wie in einem Testament niederlegen? Gleichviel! Der Epilog ist eine machtvolle Symphonie über alle Themen, die Ibsen behandelt hat. Noch einmal tauchen alle Motive auf, aus denen seine Dramen entstanden sind, noch einmal spricht der Dichter vom Hochgebirg zur Menschheit in der Tiefe. Für den, der Ibsens Dramen kennt, ist das Drama „Wenn wir Todten erwachen" weder dunkel noch geheimnisvoll. Wir sahen es im Verlaufe unseres Buches sich vorbereiten. Wir sahen, wie der Gedanke in Ibsen immer festere Gestalt annahm, dass in der Wirklichkeit, wie Borkman sagt, „nur das Handeln Ausschlag gibt, nicht das Träumen".

„Papierne Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben",

so lehrte Schwanhild ihren Falk.

Der Verherrlichung der That gilt Ibsens Kunst, der That, die der Ausdruck des Lebens und der Arbeit ist. Ibsen war immer der glühende Verehrer des Lebens, des Lebens in Schönheit, des Lebens in der Sonne. Und solch ein Leben der That und der Arbeit, der Freudigkeit, der freiwilligen Pflichterfüllung, der freien Wahl, die sich mit der Bestimmung des Menschen deckt, ein Leben der Arbeit für andere und des Glückes mit anderen, ein Leben, wo die Persönlichkeit des Einzelnen zu ihrem Rechte kommt und mit ihrem Rechte der Menschheit vorwärts hilft, solch ein Leben ist erfüllt von der Liebe, die Ibsen meint. Und dann ist die Welt köstlich und wundersam, und ihre Räthsel sprießen auf wie Blumen. Wie immer demonstriert Ibsen seine These an einem negativen Beispiele. Der Bildhauer Rubek fand auf seinem Wege das wunderbare Weib Irene, und sie diente ihm als Modell zu seinem großen Werke „Der Auferstehungstag". Aber sie diente ihm bloß zur Verherrlichung seines Selbst, zur Verherrlichung seines egoistischen Künstlerstrebens. Er verstand nicht, dass sie ihm eine Seele bot, und er begieng an ihr die schwere, nach Ibsen unverzeihliche Sünde: er tödtete das Liebesleben in ihr. So vergieng er sich gegen ihr innerstes Wesen und so schuf er ein todtes Kunstwerk, statt die Liebe umzusetzen in That. Und dieses Kunstwerk selbst hat er verpfuscht, er machte dem Geschmack der Menge Concessionen und verhunzte seine Idee. Und später, als er dann Porträtbüsten modellierte, da machte er sich heimlich über die Porträtierten lustig und gab ihnen bei aller äußerer Ähnlichkeit Thier-

fratzen. Was diese Thierfratzen bedeuten, ist nicht schwer zu errathen. Es sind die Parodien der Ideale, die Caricaturen, die Ibsen in der Wirklichkeit begegnet, die Zerrbilder seiner Zukunftsträume, wie sie im Alltag herumspazieren. Es ist nur ein Gleichnis für Ibsens Technik, die wir in jedem seiner Dramen beobachten können.

Eine Lüge war Rubeks Künstlerleben. Und aus dem übertünchten Grabe, wie Ibsen in seinen ersten Dramen die Lüge nannte, steigen nun die Todten herauf. Die Lüge ist der **Tod**, die Wahrheit ist das Leben. Zur Wahrheit erwacht Rubek, als er erkennt, was er an Irene gefrevelt hat, da er in seinem Egoismus ihre Persönlichkeit mißachtet hat. Wie alle Ibsen'schen Helden steht auch dieser letzte zwischen zwei Frauen; zwischen der Vergangenheit und dem Heute, zwischen Irene und Maja. Er hat sich Maja gekauft, wie sich Doctor Wangel Ellida gekauft hat. Und die Kaufehe rächt sich hier wie überall. Die zwei



„Wenn wir Todten erwachen."
Erste Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen am 28. Januar 1900.
Nach einer Zeichnung von R. Christiansen.

Menschen gehen nebeneinander, nicht miteinander, ohne Aussprache, ohne Verständnis — ein Zusammenleben, keine Ehe. Nie kann Maja Rubek ergänzen, wie ihn Irene ergänzt hätte. Maja ist ein Weibchen, das capabel ist, das Leben ohne Ideale zu leben, wie dies Mortensgard so trefflich konnte. Und die innerliche Antipathie, die der Dichter Maja gegenüber im Herzen trägt, erkennt man unter anderem daran, daß er ihr seiner verhaßten Hedda Lieblingswort „immer und ewig" in den Mund legt. An „Hedda Gabler" erinnert auch das Verhältnis Rubeks und Irenens zu Rubeks Schöpfung, die sie beide wie ein Kind betrachten. Solch ein geistiges Kind war auch Lövborgs Buch. Und wohl bekannt ist uns die Liebe Irenens zu Rubek: „die beste Liebe ist der Haß", so klang es aus Ibsens frühesten Dramen. Rubek wollte seine Frau Maja auf die Höhe führen, das ganze Stück hindurch klingt die Sehnsucht der Menschen, ins Gebirge zu wandern, ins Hochgebirge. Dem idealen Zuge Irenens und Rubeks steht die sehr reale Bergwanderung Majas und

Ulfheims parodistisch gegenüber. Und wie nun die beiden, Rubek und Irene, die sich wieder gefunden haben, auf dem Berge der Verheißung stehen und das Traumland, das Land des Glücks und der Wahrheit, das dritte Reich der Adelsmenschen vor sich sehen, da ereilt sie der Tod in der stürzenden Lawine, die Brand begrub, als er vor seinem Gotte stand, da stürzt Rubek von der Zinne des Thurmes, wie Solneß fiel, und die Sonne, die leuchtende Sonne steht hoch am Horizont. „Friede sei mit euch," sagt die Diaconissin. „Selig sind, die da eingehen in das Reich," spricht der Dichter.

Rubek stand auch unter dem Gesetze der Wandlung, in freier Wahl entscheidet er sein Schicksal. Er feiert seine Auferstehung von der Lüge zur Wahrheit, wenn er auch weiß, dass diese Wahrheit tödtet. Hätte er damals, als Irene in hüllenloser Nacktheit vor ihm stand und ihre ganze Seele nach ihm schrie, die Stimme ihres innersten Wesens nicht verkannt, hätte er sie als Mensch begehrt und nicht als Künstler missbraucht, sie hatte den Dolch bereit, ihn zu tödten. Auch das ist nur eine symbolistische Umschreibung für Ibsens alten Satz: Die Wahrheit tödtet; wer Gott schaut, stirbt.

Man hat in „Wenn wir Todten erwachen" eine Verurtheilung alles künstlerischen Schaffens sehen wollen. Nichts lag Ibsen ferner. Er wählte nur das Beispiel des Künstlers, weil es ihm ein besonders gutes Exempel des Egoismus bot. Und Rubek ist nicht der große Künstler, den Ibsen als einen Förderer der Menschen anerkennt, denn er ist der Mann der Compromisse, der Concessionen, und für solche Männer hat Ibsen immer den Fluch bereit. Die Arbeit eines solchen Mannes ist unfruchtbar.

Wie die meisten Ibsen'schen Helden ist auch Rubek ein Heimgekehrter, der die Heimat wiedersieht. In der Heimat findet er Irene wieder, und der Name Irene bedeutet den Frieden. „Friede sei mit euch," das ist das letzte Wort, das der harte, strenge Richter, der so zornig hassen, so zornig lieben konnte, der Menschheit zurief. Sein letzter Weg glich seinem ersten — aufs Hochgebirge. Und in seinem letzten Drama kämpft er wie in seinen ersten Gedichten gegen Stumpfsinn, Wahnsinn, Leichtsinn, kämpft er für die Ideale, die nicht von dieser Welt sind, gläubig vertrauend an eine Zukunft, die heraufsteigen wird wie der junge Tag, um die Nebel der Gegenwart zu zerstreuen.

„Wenn wir Todten erwachen" hatte bei Publicum und Kritik getheilten Erfolg. Die Zeit dieses Stückes ist noch nicht gekommen. Neben tiefer Bewunderung und Verehrung stellte sich das alte Unverständnis reichlich ein. Nannte doch selbst Tolstoi das Stück ein Delirium, einen decadentischen Wirrwarr.*

Es ist heute kaum mehr nöthig, gegen solches Unverständnis und Missverständnis zu kämpfen. Die germanischen Völker wissen, was sie an Ibsen haben. Er ist der Dichter unserer Sehnsucht nach einer neuen Zeit mit neuen Menschen. Das sind die Adelsmenschen des dritten Reiches, die in der Freude des Daseins die Kraft finden werden, in Schönheit zu leben. Er ist der unerbittlichste und unerschrockenste Realist und der kühnste Träumer zukünftiger Ideale, ein ewig Suchender nach dem rechten Weg aus den Finsternissen und Wirrnissen des Tages, in dem wir gefangen sitzen. Und dieses unser Gefängnis ist bevölkert mit den Caricaturen der Ideale. Ibsen ist ein Götzenzertrümmerer und Gottsucher, ein Freiluftdichter, der wie Falk der grauen Stubendichtung entstrebt, um im Freien sein Lied zu leben. Sein Lied zu leben — das heißt seine Kunst umzusetzen in That, in Arbeit. Ein Bergwanderer ist er, der zur Sonne die Hände hebt, die reinen Hände des Priesters und Richters. So steht er an der Schwelle eines Jahrhunderts. Was das vorige Jahrhundert an Gedanken zutage förderte, in Ibsens Kunst spiegeln sie sich

* Was aber will es neben Tolstoi bedeuten, wenn ein deutscher Kritiker, Herr Wilhelm Weigand in München, schrieb: „In der Ibsen'schen Auffassung (so des Lebens und der Kunst) verräth sich eine tiefe Unvornehmheit, die Unvornehmheit des ringenden Plebejers, das Wort im schlimmen Sinne genommen, der nicht alles zugleich haben kann."

wieder. Seine Analyse des Einzelnen gibt eine Synthese der Zeit. Die Romantik und der Realismus, der Pessimismus und der Optimismus, der Individualismus des vorigen Jahrhunderts, kurz alle Strömungen, die wie Katarakte brausend ihren Weg über das Gestein des Tages suchten, fanden in Ibsen den Mann, der sie in seine Dienste zwang. Und sein Dienst galt einer kommenden Zeit, die dem Menschen geben wird, was des Menschen ist — das Recht der Persönlichkeit.



Henrik Ibsens letztes Bild.
(Nach einer Photographie aus dem Jahre 1901.)

Bibliographie.

Diese Bibliographie, die nur ein Versuch ist, die wichtigsten Ibsen-Schriften zusammenzustellen, macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie soll nur dem Leser, der sich weiter mit Ibsen beschäftigen will, als Wegweiser durch die Literatur dienen. Auf die Zeitungsartikel, die, was Ibsen betrifft, quantitativ ein reiches Material bieten, bin ich hier nicht eingegangen.

Aberg L. H., Betrakdelser öfver Ibsens Gengangere. Stockholm 1882.

Acher Matthias, Ibsens drittes Reich. Wien, „Kosmos“, 1900.

Berg Leo, Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Literatur. Berlin, Richard Eckstein Nachfolger.

Berg Leo, Henrik Ibsen. Köln, Albert Ahn, 1901.

Berger Alfred v., Studien und Kritiken. Wien, Literaturgesellschaft, 1896.

Blanc T., Norges förste nationale scene.

Boccardi A., La donna nell' opera di Henrik Ibsen. Milano 1893.

Bom de, Ibsen en zijn werk. Gent 1893.

Brahm Otto, Henrik Ibsen. Berlin, Freund & Jeckel, 1887.

Brandes Georg, Moderne Geister. Frankfurt, Rütten & Löning, 1897.

Boyesen H. H., A Commentary of the writings of Ibsen. New-York 1894.

Bulthaupt Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels. IV. Band. Oldenburg, Schulz'sche Hofbuchhandlung, 1901.

Dietrichson Prof. Dr. L., Svundne Tider. 3 Bände. Christiania, J. W. Cappelens Verlag, 1901.

Doumic R., De Scribe a Ibsen. Paris, Paul Delaplane.

Ehrhard Auguste, Henrik Ibsen et le theatre contemporain. Paris, Lecene, Oudin & Cie., 1892.

Garde Axel, Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung. Leipzig, W. Fiedler, 1898.

Gosse Edmund, Northern Studies. London, Walter Scott, 1890.

Gran Gerhard, Henrik Ibsen. Festskrift i anledning of hans 70. Födselsdag udgivet af «Samtiden». Bergen, Stockholm und Kopenhagen 1898.

Halvorsen J. B., Norsk Forfatterlexikon.

— Bibliografiske Oplysninger til Henrik Ibsens samlede Vaerker. Kopenhagen, Gyldendal, 1901.

Hanstein Adalbert v., Ibsen als Idealist. Vorträge über Henrik Ibsens Dramen. Leipzig, Freund, 1897.

Harnack O. Essays und Studien. Braunschweig, Vieweg.

Helveg, F., Björson og Ibsen i deres to seneste Vaerker. Kopenhagen 1866.

Hertzberg N., Er Ibsens Kvinde-Typer norske? Christiania 1893.

Horn F. W., Geschichte der Literatur des skandinavischen Nordens. Leipzig, B. Schlicke, 1880.

Jaeger Henrik, Illustreret Norsk Literaturhistorie. Christiania, Hjalmar Biglers Verlag, 3 Bände.

— Henrik Ibsen 1828—1888. Et literaert livsbillede. Kopenhagen, Gyldendal, 1888. (Deutsche Übersetzung von H. Zschalig. 2. Auflage. Dresden, H. Minden, 1897.

— H. Ibsen og hans Vaerker. Christiania, Cammermeyer, 1892.

Lambek C., Bidrag til Ibsen-Kritiken. Kopenhagen 1899.

Lemaitre Jules, Impressions de théâtre. Paris, Lecene, Oudin, Band 5, 6, 8, 10.

Leneveu Georges, Ibsen et Maeterlinck. Paris, Ollendorf 1902.

Litzmann Berthold Prof., Ibsens Dramen 1877—1900. Hamburg und Leipzig, Leopold, Voss, 1901.

Lou Andreas Salome, Henrik Ibsens Frauengestalten. Berlin, Lazarus, 1893.

Melin K. A., Om Ibsens individualism. Stockholm 1884.

Nordau Max, Entartung. Berlin, C. Duncker, 1892.

Nyhuus O., Henrik Ibsens «Kejser og Galilaeer». Christiania 1874.

Odinga Dr. Th., Henrik Ibsen. Erfurt und Leipzig, Bodo Bacmeister, 1892.

Ossip-Lourie, La Philosophie sociale dans le Théâtre d'Ibsen. Paris, Alcan, 1900.

Passarge L., Henrik Ibsen. Leipzig, B. Ellischer.

Petersen S., Henrik Ibsens norske stileborg fra 1898. Christiania, S. und J. Sörensen, 1898.

Polonsky G., Gewissen, Ehe und Verantwortung. (Ibsen, G. Uspenski, Tolstoi). München, Franz, 1898.

Prozor Comte M., Le Peer Gynt d'Ibsen. Paris, Mercure de France, 1897.

Reich Dr. Emil, Ibsens Dramen. Zwanzig Vorlesungen. 3. Auflage, Dresden, Pierson, 1900.

Ruggieri Crist., Enrico Ibsen e gli Spettri. Palermo 1897.

Russell und Standing, Ibsen on his merits. London, Chapman & Hall, 1897.

Sarolea Charles, Henrik Ibsen Etude sur sa vie et son oeuvre. Paris, Nilsson, 1891.

Scalinger G. M., Ibsen. Napoli 1895.

Schack A., Udviklingsgangen i Henrik Ibsens Digtning. Kopenhagen 1897.

Schmitt Dr. Eugen Heinrich, Henrik Ibsen als psychologischer Sophist. Berlin, Haase & Mues, 1889.

Schönbach A. E., Über Lesen und Bildung. Graz, Leuschner & Lubensky, 6. Auflage, 1900.

Schweitzer Ph., Geschichte der skandinavischen Literatur im 19. Jahrhundert. Gera, C. B. Griesbach, 1896.

Shaw G. B., The Quintessence of Ibsenism. London 1891.

Sinding-Larsen A., Om Henrik Ibsen. Fruen fra Havet og Personerne deri Christiania 1889.

Steiger Edgar, Das Werden des neuen Dramas. I. Theil: Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik. Berlin, F. Fontane, 1898.

Stein Ph., Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen. Berlin, Otto Elsner, 1901.

Stern Adolf, Studien zur Literatur der Gegenwart. Dresden, V. W. Esche, 1895.

Strodtmann A., Das geistige Leben in Dänemark. Berlin 1873.

Tissot Ernest, Le drame norvégien. Paris, Perrin, 1893.

Vasenius Valfrid, Henrik Ibsen. Ett Skaldeporträtt. Stockholm, J. Seligmann.

— Henrik Ibsens Tragedi et Dukkehjem. Helsingfors 1888.

— Henrik Ibsens dramatiska Diktning i dess första Skede. Helsingfors 1879

Vinje A. O., Skrifter i Utval. Christiania 1887.

Wicksteed P. H., Lectures on Ibsen. London 1892.

Wörner Roman, Henrik Ibsen. I. Band: 1828—1873. München, C. H. Beck, 1900.

Die wichtigsten Zeitschriftenaufsätze finden sich verzeichnet in Halvorsens oben citierter Bibliographie und in den von Julius Elias, Max Osborn, W. Fabian und F. Gotthelf herausgegebenen Jahresberichten für neue deutsche Literaturgeschichte.

Register.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

Druck der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien VI.

